قصة الأدب في العالم

الجزء الثالث



زكي نجيب محمود وأحمد أمين


mohamed khatab

قصة الأدب في العالم (الجزء الثالث)

تأليف
زكي نجيب محمود وأحمد أمين



قصة الأدب في العالم (الجزء الثالث)

أحمد أمين وزكي نجيب محمود

and

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٣٦٠ ٥

صدر هذا الكتاب عام ١٩٤٣.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢١.

المحتويات

القسم الأول

الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر

الفصل الأول: عصر الابتداع

(أ) الشعر

لقد تواضع مؤرخو الأدب الإنجليزي على أن يُطلقوا على الثلث الأول من القرن التاسع عشر «عصر الابتداع»[1] ليميزوه من عهد الاتباع[2] الذي كان سائدًا قبلُ؛ ولعله من الخير — لكي نفرق بين «الاتباع» و«الابتداع» — أن نعيد هنا ما ذكرناه في هذا الصدد في الجزء الثاني من هذا الكتاب.

«لسنا نريد بلفظ الاتِّباع أن الأدب يستقي وحيه من الآداب اليونانية والرومانية القديمة فحسب، فذلك وحده لا يكون اتباعًا، لأن الأدب في عصر «اليصابات» كان يستوحي تلك الآداب القديمة، ومع ذلك فهو أدب ابتداعٍ خالص؛ وإنما نعني مجموعة من الخصائص مجتمعة؛ فالاتِّباعيون يعنون كل العناية باللفظ قبل المعنى، بالصورة قبل المادة؛ هم يكثرون من القيود التي يراعون فيها أن تكون مستمَدَّة من الآداب القديمة، ثم تكون البراعة عند الأديب أن يحافظ على تلك القيود؛ والشاعر الابتداعي يهتم بالمعنى وبالمادة التي يريد أن يعبر عنها، ثم لا يتقيد بشيءٍ حين يختار لنفسه أداة التعبير، لأنه حُرٌّ يختار أنسب أداة تُخرج المعنى الذي يريد إخراجه قويًّا سليمًا؛ أما الشاعر الاتباعي فيبدأ بالتسليم بضرورة صورةٍ معينة للتعبير، ثم يحاول أن يعرب عما في نفسه في حدود تلك الصور.

وقد يتشابه الاتباعي والابتداعي في المعاني، لكن هنالك سماتٍ تُميز أحدهما من الآخر؛ فالكاتب الاتباعي يميل إلى السخرية والهجاء، وإلى أن يكون أدبه تعليميًّا تهذيبيًّا؛ ويحب

---

[1] الرومانتيكي.

[2] الكلاسيكي.

أن يصف حياة المدنية لا حياة الريف، ووصفه موضوعي يتعلق بالشيء الموصوف أكثر منه ذاتيًّا يعبر عما يجيش في نفس الأديب الواصف؛ على نقيض الكاتب الابتداعي، فهو يميل نحو الطبيعة كما تبدو في كافة صورها، ومن بينها الحقول والأزهار والحياة الريفية، ويميل كذلك إلى وصف الغريب دون المألوف، والمغامرة دون الاستقرار، ثم هو في وصفه ذاتيٌّ يدوِّن خلجات نفسه إزاء ما يصف؛ ولئن كان الأديب الاتباعي يريد أن يعلم قارئه درسًا بما يكتبه فإن الأديب الابتداعي يكفيه أن يغنِّي بما في قلبه ولا يعنيه بعد ذلك أفاد القارئ شيئًا أو لم يفد؛ والاتباعي يحتكم إلى العقل ويلجم العواطف الحادة، أما الابتداعي فيرخي العنان لخياله ولا يكبت شيئًا من عواطفه، بل — على نقيض ذلك — لا يرى الأدب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف.»[٣] كانت هذه الفترة التي نتحدث عنها الآن ابتداعيةً خصيبة الإنتاج في شعرها ونثرها، لكن كانت للشعر السيادة على النثر، ولعلنا في هذا نجد فارقًا آخر يميز لنا أدب الابتداع عن أدب الاتباع؛ فقد كانت للنثر السيطرة في الفترة الاتباعية التي امتدت طوال القرن الثامن عشر تقريبًا، وذلك بمعنيَين، الأول أن الإنتاج المنثور كان أغزر من الإنتاج المنظوم، والثاني أن الإنتاج المنظوم ذاته كان أقرب إلى المنثور صُبَّ في قوالب الشعر منه إلى الشعر الخالص، ذلك لأنه كان عصرًا سادت فيه أحكام العقل على أحكام الخيال، وأحكام العقل بطبيعتها تصغي إلى قواعد المنطق، والمنطق ينصبُّ في قوالب النثر على نحوٍ أيسرَ جدًّا مما يجد وسيلة تعبيره في صور الشعر؛ أما الفترة التي نحن بصددها الآن فقد كان الأمر فيها على عكس ذلك؛ كان للخيال المنزلة الأولى، ولذلك ساد الشعر على النثر بمعنيَين كذلك: الأول أن الإنتاج الشعري في ذاته كان أغزر من الإنتاج النثري، والثاني أن الأدب النثري لم يعد يُعنى بتدوين الحقائق بمقدار ما عُني بالتعبير عن الخيال؛ لم يكن ميدان النثر تاريخًا أو اجتماعًا أو فلسفة، وإنما كان أداة للتعبير عن مشاعر الكاتب وخواطره الذاتية على نحو ما تكون القصيدة أداة الشاعر في ذلك؛ فإن أردت طابعًا مميزًا لهذه الفترة الابتداعية التي نقدم لك تاريخها، فقل إنه تعاون الشعر والنثر معًا على أن يجريا مع خيال الأديب؛ فلم يُنشئ الناثرون نثرهم بغية أن يعلِّموا قراءهم أو أن يكونوا وسيلة لنشر مذهبٍ بعينه في السياسة أو الاقتصاد، بل لم ينشئ الناثرون نثرهم إذ ذاك ليقوِّموا خلقًا معوجًّا أو رأيًا سقيمًا، إنما أنشئوا نثرهم ليعبروا عما يجيش في صدورهم

[٣] انظر قصة الأدب في العالم، الجزء الثاني، القسم الثاني، ص٤١٣–٤١٤.

وكفى؛ فإن قال قائل: ألم يكتب الأدباء في النقد الأدبي، والنقد الأدبي — مهما قيل فيه — فهو مبادئُ نظرية يصطنعها الأديب الناقد ويطبقها على ما ينقد؟ هذا صحيح، لكن النقد إذ ذاك كان أيضًا تعبيرًا عن نفس الأديب، كان الأديب يقرأ إنتاج غيره ليرضى عنه أو يسخط، ثم يصب هذا الرضا أو هذا السخط في إنشاءٍ أدبي ليشرك القارئ معه في شعوره، أو بعبارةٍ أخرى كان الناقد يحاول أن يفتح عينَيْ قارئه إلى مواضع الجمال، لا أن يسوق له الحجج التي تقنعه بوجود الجمال في إنتاجٍ معيَّن؛ لم يكن الناقد قاضيًا يزن الأمور بعقله ليصدر في النهاية حكمًا عادلًا، إنما كان الناقد أقرب جدًّا إلى رجل يقرأ لك ليبصِّرك بسر الجمال فيما يقرأ؛ ولسنا نريد بذلك أن الناقد الابتداعي قد حرم على نفسه أن يسجل حكمه، لكن العبرة هنا بطريقة الأداء، فكل الفرق بين الشاعر والناقد أن الأول يرى الجمال في الكون فيعبر عنه لينتشي قارئه بسحر ما فتنه هو، والثاني يرى الجمال في إنشاء الأدباء فيعبر عنه ليمتع قارئه بما استمتع به هو في قراءته.

كان أدباء العصر الابتداعي «أفرادًا» بكل ما في الفردية من طيب وخبيث؛ هم «أفراد» بمعنى أن الواحد منهم لا يجري قلمه إلا بتجربته الشخصية الفردية الذاتية التي لا يشاركه فيها فردٌ آخر، ولتكن هذه التجربة النفسية بعد ذلك ما تكون؛ وثقوا بأنفسهم وأخلصوا لمشاعرهم، واستمعوا لخلجات نفوسهم، ثم أجروا كل ذلك في شعر ونثر لا يتهيَّبون شيئًا ولا يحول دونهم شيء؟ وهم «أفراد» بمعنى الفردية الهادم لأوضاع المجتمع، فليس للمجتمع ولا لأوضاعه وقواعده عندهم المكانة الأولى، فالفرد أولًا، وللجماعة أن تكون بعد ذلك أو لا تكون.

ولئن كان من العسير في كثير من الأحيان أن تحدَّد بداية للفترات الأدبية — لأنها تتداخل — فمن حسن الحظ ألَّا يتعذر علينا هنا أن نجد الحادث الأدبي الفريد الذي يحدِّد بداية العصر الابتداعي الذي نتحدث عنه، وذلك هو صدور ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة»[٤] عام ١٧٩٨، أخرجه الشاعران «كولردج»[٥] و«وردزورث»[٦] فجاء فاتحة عهدٍ جديد؛ فهو جديد في لغته، لأنه لم يعبأ بما جرى عليه الشعراء من أن يكون للشعر لغةٌ خاصة، وهو جديد في موضوعه لأنه لم يجعل للشعر موضوعًا خاصًّا؛ فكل شيء في الطبيعة

[٤] Lyrical Ballads.

[٥] Coleridge.

[٦] Wordsworth.

والحياة الإنسانية جدير أن يكون موضوعًا للشعر إن تحركت له نفس الشاعر. وحسبنا هذا القدر من التقديم للعصر، ليراه القارئ في رجاله.

(١) صموئيل تيلر كولردج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢–١٨٣٤م)

هذا بغير شك في طليعة الرواد الذين رفعوا علم الحركة الابتداعية في الأدب الإنجليزي في أول القرن التاسع عشر. ولم يكن كولردج غزير الإنتاج في شعره، ولم يبلغ تمام الإجادة إلا في قليل أنشأه، ولكنه في هذا القليل الجيد قد بلغ الذروة التي ليس بعدها مطمع لشاعر. وليست مكانة «كولردج» في تاريخ الأدب مرتكزة على جيد شعره فحسب، بل إنها لتعتمد كذلك على الأثر العميق الذي كان له في عصره، فكم من رجل من أعلام الأدب يدين في ظهوره ونبوغه إلى «كولردج»! فهذا «سَذِي»[٧] ظل سابحًا في قراءة الكتب دون أن يبدي شيئًا من علائم فطرته الأدبية حتى اتصل به «كولردج»، بل هذا «وردزورث»[٨] نفسه لم يكن قد أنشد من شعره الجيد شيئًا يذكر حتى عرفه «كولردج»، ثم قل ما شئت في مبلغ أثره في «لام»[٩] الذي ربطته به أواصر الصداقة منذ الصبا، حتى «هازلت»[١٠] الذي لا تكاد تجد بين رجال الأدب من له مثل كبريائه واعتداده بنفسه، تراه يعترف في صراحة أنه لم يتعلم شيئًا من رجل كائنًا من كان ما خلا «كولردج»، بل ماذا تقول في هذا الشاعر الذي غير بفلسفته مجرى الفلسفة في بلاده؟ ولقد قيل صدقًا إنك توشك ألَّا تجد حركةً أدبية سواء أكانت في الشعر أم في النثر — ما بين العام الذي أخرج فيه مع زميله «وردزورث» ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة»[١١] (١٧٩٨م) والعام الذي فارق فيه الحياة (١٨٣٤م) — توشك ألا تجد بين هذين العامَين إنتاجًا في الشعر أو في النثر لم يتأثر بكولردج بطريقٍ مباشر أو غير مباشر؛ فلو وضعنا نصب أعيننا هذا النشاط الروحي العجيب، الذي كان مصدر وحي لرجال الأدب في إنجلترا جميعًا مدى ثلث قرن، لما أدهشتنا قلة إنتاجه، بل لأخذتنا الدهشة كيف استطاع أن ينتج ما أنتجه!

---

[٧] Southey.

[٨] Wordsworth.

[٩] Lamb.

[١٠] Hazlitt.

[١١] Lyrical Ballads.

التحق «كولردج» بجامعة كيمبردج ولكنه غادرها ولم يظفر بدرجتها الجامعية، ولم يلبث أن تفرغ بجهده كله للأدب، ولم يشأ له الله أن يعيش في هدوء وميسرة، فما فتئ، شاعرنا قلق النفس جوَّالًا يكتنفه الغموض، يدمن على الأفيون إدمانًا يبلغ به حد الإفراط، ولم يكن على وجه الجملة مستقيم السيرة في حياته الخاصة، فما كان أبعد الفرق بين سلوكه وبين ما يبشِّر به من مبادئ الأخلاق! ولا عجب أن تراه يضع لنفسه الخطط فيما ينبغي أن يكتب، ثم تذهب الخطط الموضوعة هباءً لأن صاحبها لا يجد فراغ الوقت وهدوء البال اللذين يعينانه على تنفيذ ما يريد لنفسه!

انصرف «كولردج» ببعض جهده الأدبي إلى الصحافة التي ارتفعت أجورها عندئذٍ بحيث تكفيه موردًا يغنيه عن السؤال لولا اضطراب حياته، لكنه لم يتردد في قبول ما كان المريدون الأغنياء يبعثون به إليه من المنح، بل لم يتردد في كثير من الأحيان أن يلتمس منهم العطاء التماسًا، ومع ذلك كله ناء بحمل أسرته، فألقى بعبء زوجته على عاتق عديله «سَذِي»، وأخذ يضرب في أنحاء الأرض، آنًا في لندن وآنًا في غيرها، ثم ألقى عصاه آخر الأمر في لندن، حيث التفَّ حوله نفر من أدباء الشباب، أخذ يمدُّهم بالوحي حتى وافته منيته.

كان في طليعة ما أنتجه كولردج «سقوط روبسبيير»[١٢] الذي اشترك في تأليفه مع «سَذِي» ونشراه سنة ١٧٩٤م، ولم يكن أيٌّ من الأديبَين قد كشف عن موهبته الصحيحة بعدُ. ثم نشر بعد عامَين ديوانًا يحوي ما أنشأه من الشعر، وكان في أثناء ذلك يحاضر في الأدب فيعرض وجهة نظره في قواعد النقد، ويقوم بتحرير صحيفةٍ أدبية. وفي عام ١٧٩٨م أخرج مع «وردزورث» ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة» الذي جاء نشره بمثابة الإعلان عن قدوم عهدٍ جديد في الشعر؛ وقد نُشرتْ له في هذا الديوان طائفة من أجود شعره. نخص بالذكر منها قصيدة «النوتي الهرم»[١٣] ثم نشر بعد ذلك قصيدة «قُبْلا خان»[١٤] وقصيدة «كِرِسْتَبِل»[١٥] ومجموعة من محاضراته في النقد الأدبي أطلق عليها «سيرة أدبية»؛[١٦] وسنعود بعد قريب إلى عرض قصيدتَيه العصماوَين «النوتي الهرم» و«كرستبل» وترجمة نماذج منهما.

---

[١٢] The Fall of Robespierre.

[١٣] The Ancient mariner.

[١٤] Kubla Khan.

[١٥] Christabel.

[١٦] Biographia Literaria.

كان «كولردج» روحانيًّا في نظرته إلى الوجود، فالأشياء المادية عنده لا تنحصر حقائقها في مادتها، بل هي وسائل للتعبير عن روح الوجود الكامنة وراءها؛ فأنت تعلم أن الفلاسفة — منذ نشأة الفلسفة — ينقسمون شعبتَين، وكل فيلسوف إما أن ينتمي إلى هذه أو تلك؛ ففريق يرى أن الأشياء مركباتٌ مادية، وإن اختلف بعضها عن بعض في طريقة التركيب؛ وفريقٌ آخر ينفذ ببصره خلال سجف المادة البادية فيرى وراءها فكرةً أو روحًا اتخذت من هذه الأشياء التي نراها وسيلة للتعبير عن وجودها، ومن هذا الفريق كان أفلاطون. وبهذه النظرة الأفلاطونية أخذ «كولردج» ولم يكفه أن يأخذ بالعقيدة لنفسه، بل طفق يذيعها في كل ما يكتب من نثر، وكانت الفلسفة الألمانية — فلسفة كانْت مثلًا — أقرب ما تكون لهذه النظرة التي ارتضاها الشاعر لنفسه، فأخذ ينشر بين قرائه من الإنجليز شيئًا من آراء الفلاسفة الألمان، فيما يكتب لهم من سياسة ودين ونقدٍ أدبي وفلسفة؛ فضع هذا الأساس المشترك نصب عينك إذا أخذت تقرأ شيئًا من نثر «كولردج» يبدُ لك الكاتب وحدةً متجانسة على تباين الموضوعات التي أدار فيها الفكر وأجرى بها القلم، وإلا لألفيت مقالاته أشتاتًا يُعْوِزها اتحاد الروح والغاية كأنما كتبها رجالٌ عدة.

وتستطيع كذلك أن تلمس في نثره — وفي شعره — طابعَين آخرَين؛ أولهما دراسة لألفاظ اللغة ومآخذها، وثانيهما درايته بحقائق النفس البشرية، فهو — من حيث هذه الخاصة الثانية — يكاد يدرك بقوة البداهة ودقة الملاحظة ما ينتهي إليه العالم النفسي بعد بحث وتجريب.

ولسنا نريد أن نطيل الوقوف عند «كولردج» الناثر، لأنه قبل كل شيء شاعر، وشاعر من قادة الشعراء، وأعجب العجب في إنتاجه الشعري أنه يكاد كله أن يكون ثمرة عامٍ واحد، (١٧٩٧–١٧٩٨م) فكل قصيدة من جياد قصائده — التي خلَّدته شاعرًا — تم إنشاؤها أو وضع أساس بنائها في تلك الفترة الوجيزة من حياته، فحياته الشاعرة — على خلاف كثير من الشعراء — لم يتدرج إليها النضوج قليلًا قليلًا بحيث تستطيع أن تجد لتطورها بدايةً وختامًا يتخلَّلهما نموٌّ هنا وهبوط هناك مما تقتضيه عادةً ظروف البيئة وعوامل النفس ودوافعها إزاء تلك الظروف؛ إنما جاءه النضوج الشعري فجأة وزال عنه فجأة، كأنما هو الثمرة تبلغ تمام إيناعها في لحظة ثم لا تكاد تُيْنع حتى تلفحها السموم فتذوي. ولو قرنَّا هذه الظاهرة في شعره بما رويناه عن نثره، تبيَّن لنا أن الرجل كأنما آمن بأن رسالته في نشر المبادئ والأصول أكثر منها في الخلق والإبداع على أساس ما نشر من مبادئ وأصول.

ولعل إيمانه بقدرته على قرض الشعر لم يكن شديدًا؛ فانتهى به ذلك إلى قصر في أمد شاعريته وقِلَّة في نتاجه الشعري على السواء، وما أبعد الفرق في ذلك بينه وبين صديقه وردزورث، وإن يكن الصديقان قد التقيا في وجهة نظر واحدة؛ كولردج يبسط أصولها، ووردزورث ينشئ القصيد على أساسها.

لننتقل الآن إلى عرض قصيدتَيه «كرستابل» و«النوتي الهرم»، وهذه القصيدة الثانية نشرت له عام ١٧٩٨م في الديوان المشترك الذي أخرجه مع زميله وردزورث ليكون لهما بمثابة الإعلان عن مذهبهما الجديد في الشعر، أعني ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة» الذي سبقت الإشارة إليه؛ وكلتا القصيدتَين أنشئت في العام الخامس والعشرين من عمر الشاعر، وهو أغزر أعوام عمره إنتاجًا، والقصيدتان تمتازان بصفةٍ شعريةٍ عجيبة لعلها أخصُّ ما يميز الشعر من صفات، تلك أنهما تنمَّان عن إحساسٍ مرهف واغتباطٍ مرح بالجمال ثم بقوة هذا الاغتباط وذلك الإحساس يسريان إلى نفس القارئ، وهما بعدُ منظومتان في أسلوب «الحكاية المنظومة»[١٧] بما لهذا الأسلوب الشعري القديم من تقاليد، وهما «ابتداعيتان»[١٨] جريئتان من الخيال البديع المبتكر، تحركان في القارئ ميله الفطري إلى الرواية عن الأمور الخارقة للطبيعة؛ وربما كان الفارق الأساسي بين كولردج وصديقه وردزورث في الشعر هو هذا: كولردج يروي عن الخارق فيخيل لقارئه أنه يروي له عن شيءٍ يجري مع الطبيعة المعهودة مجرى الإلف والعادة، ووردزورث على عكس ذلك يحكي لقارئه عن أشياء يألفها فعلًا في حياته الجارية لكنه يكاد يفتن قارئه عن حسه الواعي بالحياة الواقعة فيُخيل له أنه يقرأ عن أشياء لم تقع عليها عين من قبلُ.

---

[١٧] Ballad. قلنا عن «الحكاية المنظومة» في الجزء الثاني من «قصة الأدب في العالم» صفحة ١٠٤ ما يلي: «هي قصيدةٌ قصصيةٌ قصيرة»، لقارئها أن يتلوها تلاوةً أو يتغنَّى بها، وهي مزيج من «شعر الملاحم» و«الشعر الغنائي»، وقد تتخذ بعض الحكايات المنظومة قالبًا تمثيليًّا فيه حوار بين أشخاص. وأما موضوع «الحكاية المنظومة» فقد يكون بطولة المحاربين أو مغامرة المحبين أو عجائب بلاد الجن، والخيال فيها ساذجٌ جامح، والشعور عميق يصوِّر عواطف الإنسانية بأسرها، وكثيرًا ما تتخير المواقف والمناظر التي تثير في السامعين الحزن والشجن، تلك هي المميزات العامة للحكاية المنظومة، على أن بعضها يقوم على أساس من التاريخ مع تغيير في الحوادث من حيث الزمان والمكان والأسماء بحيث لا تكاد تتبيَّن فيها من الحقيقة التاريخية شيئًا. راجع الجزء الثاني صفحة ١٠٣ وما بعدها.

[١٨] اصطلحنا في هذا الكتاب على لفظ «الابتداعي» للرومانتيكي، و«الاتباعي» للكلاسيكي.

ولئن كان الإنسان نزَّاعًا بفطرته إلى القَصص يُروى عن الكائنات الخارقة للطبيعة المألوفة، فتراه يُفتَن بما يُروى له عن الغيلان والجن والمردة — وعلى أوتار هذه النزعة الفطرية أنشد كولردج قصيدتَيه هاتين — إلا أن هذه الفطرة المغروزة في طبيعته لم تبقَ على حالٍ واحدة في مراحل الرقي العقلي؛ فالإنسان في العصر الحديث لا ينخدع بمثل ما كان ينخدع به الأجداد الأولون في سذاجتهم، وإذن فشاعر العصر الحديث إن أخذ نفسه بإشباع هذا الميل الفطري في الإنسان، فلا مندوحة له عن إتقان فنِّه وإرهاف حسِّه وخفَّة لمسه فيما يروي لنا من تهاويل، حتى تجوز خدعته الفنية على عقولنا التي دقَّ منطقها وشُحذت قدرتها على النقد، وها هنا نبوغ شاعرنا كولردج، وإنه ليقال — على سبيل الجد أو الفكاهة — إن إدمانه على «الأفيون» قد أكسبه هذه القدرة على ما يشبه الأحلام في الوعي، فيروي لك شيئًا لا تدري إزاءه أأنت بصدد حلم أو حقيقة.

وهاك شيئًا من قصيدة «كرستابل» التي لم يُتم الشاعر بناءها كما أراد له أن يكون؛ إذ أنشأ منها جزءًا وبعض جزء من أربعة أجزاء، وهذا الذي نقدمه إليك بداية الجزء الأول:

انتصف الليل في جيران ساعة الحصن،
وأيقظت البوم الديك فصاح
تو – وت! – تو – وو!
ثم أنصت مرةً أخرى؛ أنصت إلى الديك الصانع:
كيف صاح في شبه النعاس

* * *

وللسيد «ليولين» — وهو البارون الغني —
كلبةٌ عقور بغير أسنان،
ومن تحت الصخرة، وهي في كُنِّها،
أجابت الساعة في دقاتها،
فأربع لأرباعها واثنتا عشرة للساعة في تمامها،
وما انفكت الكلبة — أشمس الجو أو أمطر —
تعطيك ست عشرة نبحةً لا تزيد عليها بالصياح؛
ويقال إنها ترى كفن سيدتي.

* * *

أكانت الليلة باردةً معتمة؟
كانت الليلة باردة، لكنها غير معتمة؟
وانتشر في السماء سحابٌ رماديٌّ رقيق
لا يحجب السماء ولكن يغطيها،
والقمر خلف السحاب في تمِّه،
لكنه يبدو ضئيلًا أدكن؛
الليلة باردة والسحاب رمادي،
والشهر شهر قبل مايو،
والربيع يدنو رويدًا إلى هذي الربوع.

* * *

والغادة الجميلة «كرستابل»
التي يحبها أبوها حبًّا شديدًا
ماذا استبقاها إلى هذه الساعة المتأخرة في الغابة؟
على ربع ميل من بوابة الحصن؟
لقد امتلأت بالأحلام ليلتها البارحة،
بالأحلام عن خطيبها الفارس؛
أحلام أنَّتْ لها ثم وثبتْ
بعد أن كانت في فراشها غارقة في نعاس؛
فقد أرادت أن تضرع بالدعاء في الغابة انتصف فيها الليل،
بالدعاء لحبيبها أن يسعد، وحبيبها في منأًى بعيد.

* * *

تسللت خلال الطريق صامتة
تزفر تنهداتها لينةً خافتة،
وقد تعرَّت السنديانة من كل خضرتها،
ولم يكن ثمة إلا أعلاق من حشائش،
فركعت عند جذع السنديانة الشامخة،
وأخذت تدعو في سكوت.

* * *

وبغتة فزعت الغادة واقفة؛
الغادة الجميلة «كرستابل»!
فقد سمعت أنَّةً من قريب، جد قريب،
لكنها لم تدرِ من أين هذا الأنين،
فيظهر أن قد جاءها من وراء
السنديانة العتيقة الضخمة ذات الصدر العريض!

* * *

الليلة باردة والغابة جرداء!
أهي الرياح الباردة التي بعثت ذاك الأنين؟
لكن الهواء ساكن لا ريح فيه
تهز خصلة شعر
للغادة الجميلة تدلت فوق خدها!
لم تكن ثمة ريح ترقص
الورقة الحمراء الوحيدة، الأخيرة من نوعها،
الورقة التي ما ونيت راقصة كلما واتتها الظروف أن ترقص،
الورقة العالقة في خفة، العالقة في ارتفاع
فوق الغصن الأعلى الذي يرنو إلى السماء.

* * *

صه أيها القلب النابض، قلب «كرستابل»!
يا مارية اليسوع إنها في حماك!
وطوت ذراعَيها تحت معطفها،
واسترقت خطاها إلى جانب السنديانة الآخر،
فماذا رأت هناك؟

* * *

رأت هنالك فتاةً باهرة الضياء
ارتدت ثوبًا من حريرٍ أبيض،
وبدت كالطيف وضاءة في نور القمر،
نقص بياض عنقها من بياض ثوبها؛
فجيدها الأملد والذراعان كانت عارية،

وقدماها حافيتان شفَّتا عن زرق عروقها،
وسطعت ببريقها الأخاذ هنا وهناك،
جواهر انعقدت في ثنايا شعرها؛
ما أرعبه منظرًا أن تقع العينان في ذاك المكان
على امرأةٍ في مثل تلك الثياب الفاخرة!
إنها جميلة دونها كل جميل!
«مارية يا أماه عونك الآن!»
ثم قالت كرستابل: «من عساكِ أن تكوني؟»

* * *

فأجابت المرأة الغريبة من فورها
في صوتٍ خافتٍ رخيم:
«اعطفي عليَّ في موجع كربتي
أكاد أعيى عن النطق من نَصَبٍ هدَّ قوَّتي
مدِّي إليَّ يدًا ولا تخافي!»
فقالت كرستابل: «كيف جئت إلى هذا المكان؟»
فطفقت الفتاة عن ذلك تجيب

* * *

في صوتها الخافت الرخيم:
إن بعلي ذو حسبٍ شريف
واسمي «جيرالدين»
أمسك بي في صبيحة الأمس خمسة من رجال القتال؛
أمسكوا بي أنا، نعم أنا المرأة العزلاء!
وعنوة وبالإرهاب كمَّموني لا أصيح،
وشدُّوني على جوادٍ مسرجٍ أبيض،
وانطلق بي الجواد في سرعة الريح،
وامتطوا جيادهم خلفي راكضين
يركضون في سرعة البرق على غُرِّ الجياد،
واجتزنا معًا ما اجتزنا من عتمة الليل؛

وربِّ السماء الذي به أعوذ
ما أدري من هؤلاء الرجال!
كلا ولا أدري كم لبثت ها هنا
(فقد كنت في غيبوبة لا أعي)!
كم لبثت مذ جاءني أحدهم، أطول الخمسة جميعًا،
وحملني عن ظهر الجواد،
حملني امرأةً منهوكة القوى أشرفت على الموت؛
وتمتم رفاقه بكلمات،
فوضعني الرجل تحت هذه السنديانة
وأقسم لي أنهم عائدون على عجل،
ولست أدري أين ذهبوا؟
وخُيِّل إليَّ منذ دقائق أني سمعت
صوتًا كأنه صوت جرس لحصن؛
مدِّي إليَّ يدًا وأعيني
امرأةً منكودة الحظ على القرار (وختمت حديثها).

وهكذا يمضي الشاعر في حكاياته عن «كرستابل» و«جيرالدين»، ولعلك قد أدركت ما زعمناه من أن عدوى إحساس الشاعر تمتد إليك فتسايره وأنت مخدوع عن وعيك، فلا تدري أهو حلم ما تقرأ أم أمر من الواقع! ولا بد لك أن تُعوِّض بخيالك ما لا بد أن تفقده الترجمة من حلاوة في اللفظ وإيقاع في الوزن والقافية. وعلى نفس هذا المنوال نسج آيته الكبرى «النوتي الهرم» وهاك مثالًا منها، وهو جزء من سبعة أجزاء.

(يقابل النوتي الهرم ثلاثة رجال من ذوي النخوة جاءتهم الدعوة إلى حفلة عرس فيستوقف أحدهم.)

إنه نوتي هرم،
استوقف رجلًا من ثلاثة؛
«أستحلفك بلحيتك الطويلة البيضاء، وعينك الوضاءة، إلا
أخبرتني فيم استوقفتني؟

* * *

إن دار العريس فتحت أبوابها
وإني له أقرب قريب،
واستُقبل الأضياف، والوليمة قد أُعدَّت
ألا تسمع طنين الفرح؟»

* * *

فيمسكه من يده الهزيلة
ويقول: «هنالك كانت سفينة …»
«أمسك! خلِّ يدي، أيها السفيه ذو اللحية البيضاء!»
فأرخى قبضته عن يده،

(ضيف العرس تسحره عين النوتي العجوز ويرى نفسه مجبرًا على الوقوف ليستمع إلى حكاية.)

لكنه بوميض عينه أمسكه،
ووقف ضيف العرس لا يستطيع حراكًا،
ويصغي كأنه الطفل في عامه الثالث،
وتتم للنوتي إرادته.

* * *

وجلس ضيف العرس على صخرة
لا يملك إلا أن يستمع!
وهكذا تحدث ذلك الرجل العجوز؛
ذلك النوتي ذو العين البراقة:

* * *

«هتفوا للسفينة وأخلوا لها الميناء
وهبطناها في مرح طروب
حذاء الكنيسة، حذاء التل،
حذاء المنار.»

(يحكى النوتي كيف سارت السفينة تجاه الجنوب والريح مواتية والجو معتدل.)

«أشرقت الشمس ذات اليسار،
إذ صعدت من جوف المحيط،
وسطعت وضاءة، ثم ذات اليمين
هبطت الشمس إلى جوف المحيط،

* * *

ثم ظلت كل يوم في صعود
حتى حاذت القلع عند الزوال ...»
هنا ضرب ضيف العرس على صدره
إذ طنَّ في سمعه ضرب العازفين.

(يسمع ضيف العرس موسيقى الفرح لكن النوتي يمضي في حكايته.)

والعروس إلى القاعة قد أقبلت
حمراء كأنها وردة
والمنشدون في طرب تقدموها
يومئون بالرءوس.

* * *

ضرب ضيف العرس على صدره
ولكنه لم يملك سوى أن يستمع،
وهكذا تحدث ذلك الرجل العجوز؛
ذلك النوتي ذو العين البراقة.

(يعصف بالسفينة عاصفة تجذبها نحو القطب الجنوبي.)

وهنا هبَّت العاصفة
قويةً عاتية
تضرب بجناحَيها العريضَين
وتقتفينا صوب الجنوب،

* * *

ومالت القلاع وانغمس الحيزوم في الماء
فالمقتفي ما فتئ في إثرنا يهب ويصيح
ولم تزل قدمه دائسة على ظل عدوه
منحنيًا برأسه إلى أمام؛
أسرعت السفينة سيرها، وعلا من العاصفة زئيرها
وصوب الجنوب أخذنا طريق الفرار،

* * *

ثم جئنا إلى ثلج وضباب
وانقلب البرد زمهريرًا
وعلا الثلج ما علت القلاع، ومضى حذاءنا طافيًا
على خضرة الزمرد.

(أرض الثلج وأرض الأصوات المخيفة حيث لا تقع العين على كائنٍ حي.)

وأرسلت جبال الثلج على ظهور الموج
ضوءًا تنقبض له النفوس؛
لا ترى العين إنسانًا ولا حيوانًا،
كل ما تراه ثلج من ورائه ثلج،
ثلج هنا وثلج هناك،
ثلج أينما أدرت البصر،
تشقَّق الثلج فأزَّ وزأر وعوى؛
أصوات خليط كأنما غشيتنا الغاشية.

(لبثت الحال كذلك حتى مرق من الضباب الثلجي طائرٌ بحريٌّ ضخم يدعى القادوس واستقبلوه بفرحةٍ كبرى واحتفالٍ عظيم.)

وأخيرًا أقبل علينا القادوس؛
جاءنا من خلال الضباب،
كأنما كان روحًا مسيحيًّا؛
فباسم الله حييناه!

* * *

أكل طعامًا لم يأكله من قبلُ
وحلق فوقنا ثم حلق،
وانشقَّ الثلج في مثل صوت الرعد،
ووجه بنا السفينة صاحب السكان.

(ها هو ذا الطائر يدل إلى أنه بشير بالخير، ويتبع السفينة في طريق عودتها صوب الشمال خلال الضباب والثلج الطافي.)

وهبت من الجنوب ريحٌ مواتية،
وتبعنا القادوس،
وكل يوم إن أراد طعامًا أو أراد مزاحًا
أقبل على النوتي يحقق له ما أراد.

* * *

تراه يرقب ما طال المساء
آنًا على السارية وآنًا على الشراع، لا يثنيه ضباب أو سحاب، وفي الليل خلال دخان الضباب الأبيض
كان يسطع ضوء القمر.

(لكن النوتي العجوز غدر بالطائر البشير بالخير فقتله.)

كان الله في عونك أيها النوتي العجوز!
ووقاك الشياطين التي أضلَّتك سواء السبيل!
ما هذه النظرة الغريبة في عينيك؟ لقد وجهت سهمي إلى
القادوس فأردته قتيلا!

وعلى هذا الغرار يمضي الشاعر في الأجزاء الباقية من القصيدة؛ ففي الجزء الثاني يُنبئنا بثورة البحَّارة على النوتي الهرم لقتله الطائر الذي جاءهم بشيرًا بالخير، لكن لم يكد الضباب ينقشع حتى نسي البحارة جرم زميلهم بل أيدوه فيما فعل، وبذلك التأييد كانوا شركاءه في جرمه. واستمر النسيم رُخاءً، ودخلت بهم السفينة في المحيط الهادي وسارت

صوب الشمال تجاه الغاية المقصودة، ثم وقفت السفينة فجأةً كأنما بدأ الانتقام لموت «القادوس»؛ فقد كان يتابعهم روح من هذه الأرواح التي لا تراها العين ولكنها تسكن هذا الكوكب الأرضي الذي نعيش فيه؛ هنا أخذ البحارةَ الهمُّ من جديد، وألقوا بالتبعة كلها على زميلهم النوتي الهرم، وللدلالة على جريمته النكراء علقوا جثة الطائر القتيل حول عنقه. وفي الجزء الثالث من القصيدة ينبئنا الشاعر بأن النوتي الهرم أبصر بشيء في الأفق البعيد، فلما اقتربوا قليلًا خُيِّل إليه أنها سفينة، فأخذت الجميعَ هزةٌ من الفرح وشربوا اغتباطًا لهذه النجدة القريبة، لكنهم سرعان ما عاودهم الفزع؛ إذ تساءلوا: أيمكن أن تسير سفينة بغير ريح وتيار؟ وهكذا ذهب رجاؤهم أدراج الرياح وأخذوا يسقطون صرعى رجلًا في إثر رجل. وفي الجزء الرابع يُحدِّثنا الشاعر أن ضيف العرس الذي يستمع إلى قصة النوتي الهرم خشي أن يكون المحدث نفسه روحًا من هاتيك الأرواح، لكن النوتي الهرم طمأنه على حقيقة حياته وأنها جسد من لحم ودم، ومضى يقصُّ له حكايته: كيف ارتاع لجثث زملائه ملقاة إلى جانبه، بينما يرى خلائق المحيط حية! أفما كان الأجدر بتلك الحياة زملاؤه؟ لكن لعنة الله قد أصابته وقد لمسها في أعين هؤلاء الموتى. وطلع القمر وفي ضوئه الفضي شاهد النوتي الهرم بعض خلائق البحر في جمالها وجذلها، فدعا لها الله بدوام ذاك الجذل بالحياة. وما كاد يبدل نظرته إلى تلك الخلائق حتى انبسط لسانه بالدعاء، وسقط عن عنقه جثمان الطائر القتيل. وفي الجزء الخامس من القصيدة يقول الشاعر إن رحمة الله نزلت على النوتي الهرم غيثًا، وسمع أصواتًا وتبدَّت له في السماء أشباح، وسارت السفينة قدمًا، ودبَّت حركة الحياة في جثث زملائه الموتى! وفي الجزء السادس من القصيدة تأخذ النوتيَّ الهرم غيبوبةٌ روحية إذ يستوثق من وجود الملائكة معه تعينه، فها هي ذي قوةٌ ملائكية تدفع السفينة دفعًا نحو الشمال في سرعة تستحيل على البشر. ويعود النوتي الهرم إلى وعيه وتزول عنه اللعنة ويبصر بأرض بلاده تدنو في الأفق، وعندئذٍ تخرج أرواح الملائكة مرةً أخرى من أبدان زملائه الموتى، وتتبدَّى في هيئة من الضوء. وفي الجزء السابع والأخير يلتقي النوتي الهرم براهب، ويقدم توبته، وتكون كفارته أن يظل طول حياته مرتحلًا من بلد إلى بلد، فيكون مثالًا للناس يتعلمون منه أن يضمروا الحب والتقدير لخلائق الله جميعًا.

(٢) وليم وردزورث William Wordsworth (١٧٧٠–١٨٥٠م)

«وليم وردزورث» هو الذي شارك «كولردج» في إخراج ديوان الحكايات الوجدانية «المنظومة» التي تُعدُّ فاتحة العهد الابتداعي الجديد، لكنه مع ذلك يختلف عن شريكه

كل الاختلاف؛ مات أبوه وهو يافع في الثالثة عشرة من عمره، وكانت أسرته حينئذٍ تعاني الضنك، ومع ذلك الْتمس الفتى طريقه إلى مدرسةٍ ثانوية فجامعة كمبردج، بل إن ما كانت تعانيه أسرة الشاعر من عُسر لم يحُلْ دون أن يستمتع بما لا يستمتع به عادةً إلا الأثرياء من فراغ وارتحال وانقطاع للدرس. وقد كان لإقامته في فرنسا إبان ثورتها أثرٌ عميق في نفسه، جعله بادئ الأمر يتعصب للمذهب الجمهوري، لكن هذه الحماسة سرعان ما بردت في نفسه وزال أثرها.

فقد كانت الثورة الفرنسية في أوائلها حين كان «وليم وردزورث» طالبًا في كمبردج فتأثر بتعاليمها كما تأثر سائر شباب جيله، وكان من الطبيعي أن يظهر ذلك الأثر في شخصيته وفي شعره. والعجيب أن حماسته للثورة في بداية الأمر ذهبت به إلى حدِّ التطرف، فلم يهزَّ نفسه — كما هزَّ نفوس غيره — إفراط رجال الثورة في حزِّ الرقاب وإراقة الدماء، بل كان يرى في كل ذلك قِصاصًا عادلًا لما نال الفقراء والضعفاء من عسف على أيدي الأشراف والملوك. ولم يجفل من إعلان رأيه بأنه إبان الثورة للحرية لا يمكن أن تكون حرية؛ إذ في فترة التحول تزكو الفضائل السياسية على حساب الفضائل الخلقية، لكنه رغم هذه الحماسة كلها في بادئ الأمر، لم يسعه في النهاية إلا أن يستنكر الطغيان العسكري وحُمَّى الغزو التي انتهت إليهما الثورة الفرنسية. نعم ظل الشاعر ثابتًا على مبادئه الأساسية من حيث قيمة الإنسان وما له من حقوق وما عليه من واجبات، لكن الذي انقلب في نفسه رأسًا على عقب هو رأيه في تطبيق تلك المبادئ وفي حكمه على رجال عصره وأحزابه السياسية والوسائل التي اتخذت لتنفيذ الدعوة إلى حرية الإنسان. ولما خابت آمال الشاعر في فرنسا الثائرة أن تُحقق له ما يريد للإنسانية، تحولت تلك الآمال إلى شيءٍ آخر تتعلق به؛ تحولت إلى وطنه إنجلترا فتعلقت بما فيها من تقاليد دامت مع الزمن وضربت بجذورها في قلوب الناس فطبعتهم على أسلوبٍ مقبول من الحياة المُتَّزنة. وقد كان هذا التحول العجيب من النقيض إلى نقيضه يكاد يشبه الارتداد المفاجئ من دين إلى دين، لكن الشاعر لم يعبأ بما قد يقوله الناس في هذا التغير السياسي السريع، بل لم يحاول أن يبرره لهم، إنما ترك لشعره أن يقصَّ على الناس قصة نفسه. لكن على الرغم من ذلك كله، ظل للثورة وحوادثها في نفسه ذلك الأثر الذي لا بد أن تتركه الهزات الإنسانية العنيفة في أصحاب النفوس القوية المرهفة، فقد شحذت فيه ذكاءه وإرادته مرتين؛ حين اعتنقها أولًا، وحين عاد إلى نفسه ثانيًا فغربل حوادث الثورة ليقبل منها ما يقبل ويرفض ما يرفض؛ ومن هذا كله خرجت شخصيته الفذة بارزة بكل ما آتاها الله من مواهب.

كان «وردزورث» مفكرًا فيلسوفًا، أخذ على نفسه أن يفكر لنفسه في أمانة وإخلاص، في كل ما يتعلق بالطبيعة والإنسان. ثم كان شاعرًا، أولًا؛ لأن موهبة الشعر جزء من طبيعته فلا يسعه إلا أن يشعر، وثانيًا؛ لأنه وجد في الشعر وسيلةً أخصب وأتمَّ للوصول إلى الحق فيما يعنيه من أمور الطبيعة والحياة الإنسانية، ثم لتبليغ ذلك الحق وتركيزه في أفئدة الناس، فالشاعر عنده مُعلِّم والشعر تعليم، ويقول: «كل شاعرٍ عظيم معلم، والذي أرجوه لنفسي هو إما أن أُعدَّ معلمًا أو ألَّا أُعد شيئًا على الإطلاق.» فما هو من الشعراء الذين يكتبون ليُمتِعوا، ولا هو من الشعراء الذين يرون أن الشعر تعبير عما ارتآه الآخرون ولكن في صيغةٍ أجمل، ولا هو من الشعراء الذين لا يمزجون نفوسهم كل المزج بما ينشئون وإنما يقفون إزاء خلقهم موقفًا أشبه ما يكون بموقف المتفرج، ولا هو من الشعراء الذين اضطربت في رءوسهم الفكرة ثم أبت عليهم ثورة نفوسهم أن تتبلور هذه الفكرة وتتحدد معالمها فتخرج شعلةً من غير صورة؛ بل لم يكن من الشعراء الذين ينظمون ليزيحوا عن صدورهم ما أثقلها من مشاعر، أو ليجتذبوا العطف على آمالهم وآلامهم؛ إنما وردزورث يقرض الشعر ليعلم الناس مذهبًا جديدًا، كان يقرض الشعر لأن الشاعر من طبيعة كل الأنبياء، وشعره وسيلة الأداء في نشر الدعوة، كان يقرض الشعر «ليُسرِّي عن المكروب كربته، ليضيف إلى ضوء النهار إشراقًا بأن يجعل السعيد في حالةٍ أسعد، ليعلِّم الشباب وذوي النفوس الحية من كل سنٍّ أن ينظروا وأن يفكروا وأن يشعروا، فيكونوا بذلك أقرب إلى عمل الفضيلة وكأنهم يعبرون عن أنفسهم.» تلك هي رسالة الشاعر كما عبر عنها بألفاظه.

ليس «وردزورث» شاعرًا وكفى، بل هو صاحب مذهبٍ جديد في الشعر، فصَّله تفصيلًا في مقدمةٍ طويلة قدَّم بها الطبعة الثانية من ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة»، والفكرة الرئيسية في مذهبه هي أن الشعر لا ينبغي أن تكون له ألفاظٌ خاصة به، وأنه يجب أن يُصاغ في أبسط عبارةٍ ممكنة كالتي يتفاهم بها عامة الناس في الريف البعيد عن عوامل المدنية التي قد تفسد نقاء العبارة، وأن جوهر الشعر في المادة المكتوبة، وليس للوزن أو القافية إلا أتفه الأثر في طبيعة الشعر، فهما عَرَضان لا يكونان جزءًا من جوهره؛ إذ جوهر الشعر هو التعبير عن تجربةٍ روحيةٍ عاطفية مرت بنفس الشاعر. وقد أخذ «وردزورث» ينشد الشعر على أساس مذهبه هذا، والعجيب أنه — في رأي بعض النقاد — لم يضعف في شعره إلا حين طبق مذهبه، وأنه لم يكتب قصيدةً ممتازة على منهاجه الجديد في الشعر؛ فكثيرًا ما كان الشاعر ينسى مذهبه ويطلق العنان لطبيعته الشاعرة فيبدع ويجيد، بل إن هذا الشاعر الذي أنكر أن يكون للشعر ألفاظٌ خاصة به، كان من أكثر الشعراء التزامًا

للألفاظ الشعرية في قصائده! فلئن ذهب «وردزورث» مذهبًا في ألفاظ الشعر لم يخلص له في قصائده، فقد كان لمذهبه جانبٌ آخر أخلص له حتى النهاية، وذاك رأيه بأن جوهر الشعر في المعنى وحده، وكل ما عدا ذلك من بحور وأوزان وقوافٍ أعراض ليست من الجوهر في كثير ولا قليل.

كان «وردزورث» مستكشفًا لشيءٍ جديد، وشأنه في كشفه الجديد شأن سائر رجال الكشف عن الجديد بكل ضروبه، وذلك أن نبوغه الحقيقي هو أنه رأى ما لم يره غيره على الرغم من وجوده أمام الأعين جليًّا واضحًا، وما إن يوجِّه المستكشف إليه أعين الناس حتى يروه في وضوح ويعجبون معه كيف ظل مستترًا خافيًا. وبكشفه الجديد فتح «وردزورث» عالمًا جديدًا من الفكر ومتعة الشعور، وتستطيع أن تعد شعره علامةً ترمز إلى بداية شوطٍ جديد في مراحل الفكر والأخلاق من تاريخ البشر. ولكنه أمام هذا الخلق المبتكر الجديد لم يكن له مندوحة عن تغيير أذواق الناس حتى يتذوَّقوه، وتعليمهم الفن الذي يرون به فنه ويحكمون عليه؛ لأن الناس لم يكونوا على استعدادٍ نفسي لهذا الانقلاب، فلما رأوه يلتمس أسمى مشاعر الإنسانية وأعمقها وأدقَّها في توافه الأشياء وأبسط الألفاظ والأساليب لم يسيغوه، بل زادوا على ذلك أن جعلوا منه موضوعًا للهزؤ والسخرية.

ففي دارٍ هادئة في منطقة البحيرات شمالي إنجلترا، لبث الشاعر نصف قرنٍ كامل يُنشئ الشعر في تؤدة وعلى مهل، وينشر إنشاءه حينًا بعد حين، وكله إيمان بجودة شعره، لكن جمهور القراء لم يُقبِل عليه بادئ الأمر إقبالًا يتناسب مع ثقة الشاعر الشديدة في قيمة شعره، ثم ما لبث أن وجد الطريق إلى قلوب فئةٍ ممتازة من القارئين، وأخذ المعجبون في ازدياد حتى أصبحت لشاعرنا المكانة الأولى بين قرَّاء الشعر. وما هي إلا أن منحته جامعة أكسفورد درجةً فخرية اعترافًا بمنزلته في دولة الأدب، كما أجرى عليه الملك راتبًا، ثم عُين أميرًا للشعراء في السنوات السبع التي ختمت حياته؛ فما الذي حوَّل وجهة النظر إلى شعره هذا التحول العجيب؟ ما الذي جاء في شعره من جديد حتى عرَّضه أول الأمر لسخرية الساخرين، بل لسخط رجال كان يعترف لهم في عصره بالقدرة وسعة العلم؟ أما أنه امتاز بموهبةٍ شعرية من الطراز الأول فذلك ما لم يكن قط موضعًا لشكٍّ منذ أخرج ديوان «الحكايات الوجدانية المنظومة» وحسبه في ذلك الديوان قصيدةٌ واحدة — قصيدة «أشعار نظمت بالقرب من كنيسة تنترن»[١٩] — ليعترف له كل قارئ بالشاعرية الفذة، كلا ولا

[١٩] Lines Written Above Tintern Abbey.

كانت مواهبه من حيث قوة العبارة وأصالة الفكرة ونصوع الخيال وخصوبته والسيطرة على اللغة في نقائها وجمالها وجلالها، ما كان ذلك كله ليُجحَد إذ لم تكن سبيل إلى جحوده منذ نشر أول نتاجه. وإذن فليس شيء من هذا ما أثار حوله ثائرة القارئين، لأن هذا وحده — وهو كثير — لا يشتمل على العلامة المميزة التي جعلت من وردزورث نسيج وحده وإمام عصره، ورسولًا يبشر باتجاهٍ جديد في الفكر والشعور؛ وإنما امتاز «وردزورث» بخاصةٍ أخرى، هي أنه رأى في الموضوع البسيط وفي التعبير البسيط كل ما يريد من مادة وأداة! لم يرَ «وردزورث» ضرورة لزخرف العبارة ولا لجسامة الموضوع الذي يتحدث عنه، وفي هذا الانقلاب الذي يبدو شيئًا تُمليه البداهة التي لا تحتاج إلى عميق فكر، في هذا الانقلاب اليسير كان خروجه على المألوف وكان بدؤه لعالمٍ جديد، ثم كانت الثورة عليه من أنصار القديم المألوف! كانت له العينان اللتان تدركان عناصر الشعر في الأشياء الساذجة التي عميت عنها أعين السابقين، أو قل التي رأتها أعين الشعراء السابقين، واهتزت لها نفوسهم، ولكن أوضاع الشعر التقليدية أبت عليهم أن يتخذوها موضوعات لشعرهم! فكانت رسالة «وردزورث» أن يفتح أعين الناس ويزيل الغشاوة التي رانت على قلوبهم لعلهم يرون في أصغر الأشياء «وأحقرها» قرينًا يعدل أي شيء مما جرى العرف أن يُعدَّ أعظم الأشياء وأسماها.

الحق، والحق وحده، رائدك إن أردت أن تقول شعرًا، وليس في الحق تافه وعظيم؛ الحق هو القانون الأول في تكوين الشعر الصحيح، تلك هي الدعوة التي حمل لواءها «وليم وردزورث»، وقد أفلح في أن يهدي القراء والشعراء على السواء إلى هذا النهج القويم؛ ومن هنا كانت طريقته في اختيار موضوعاته التي يقول فيها الشعر، فقد تعلم كيف يرقب الطبيعة في كل ظواهرها ومظاهرها، وكيف يرى فيها ذخرًا لا نهاية له ولا حدود؛ ذخرًا من أشياء تلمس صميم القلب فتنطق اللسان بالشعر، لقد أحب وردزورث الطبيعة حبًّا بلغ به حد العبادة، فهو يمجد شوامخ الجبال وهوج العواصف كما يقدس الزهرة النحيلة تهزُّها الريح.

أخرج «وردزورث» دواوين تشتمل على مجموعات من قصار القصائد، ثم أخرج مجموعةً كبرى من «القصائد الأربع عشرية» فيها الجيد والرديء، لكنها في مجموعها — وقد بلغت ما يقرب من خمسمائة قصيدة — تُعدُّ من عيون الأدب في العالم، ثم له من القصائد الطوال «الرحلة»[٢٠] التي هي جزء من مشروع قصيدة أطول وأشمل يكون عنوانها

[٢٠] The Excursion.

«المعتزل»،[٢١] وله كذلك «المقدمة»،[٢٢] ويطول بنا الحديث لو أخذنا في ذكر قصائده، بل جياد قصائده، فهذا رجل لبث خمسين عامًا لا يكاد يفكر في شيء أو يكتب شيئًا ليس شعرًا أو ما يتصل بالشعر، والآن فلنعرض بعض أمثلة من شعره:

هذه قصيدة «جسر وستمنستر»[٢٣] نختارها نموذجًا لمقطوعاته الأربع عشرية.[٢٤] قالها الشاعر إذ وقف على جسر (كوبري) وستمنستر في لندن في أول الصباح، حين كانت مدينة لندن الجبارة لا تزال ناعسة. احتفظنا في الترجمة بتوزيع القوافي وهي تجري على هذا النظام:

«أ – ب – ب – أ» «جـ – د – د – جـ –» «هـ – و – هـ – و – هـ – و»

الأرض لا تملك أروع من هذا منظرًا تبديه
يا له من صغير النفس إنسان هنا يعبر
فلا يستوقفه بسحر الجلال هذا المنظر!
فالمدينة الآن قد نشرت ثوبًا ترتديه
من جمال الصبح الساكن العريان؛
أفلاك وأبراج ومسارح ومعابد وقباب
كشفت صدرها فلا يحجبها عن الحقول أو السماء حجاب،
كلها ساطع لألاء في هواء بغير دخان.
لم أرَ الشمس قبل اليوم بهذا الجمال تغمر
بطلائع نورها الوِهاد والصخر والنِّجاد،
لم أشهد ولم أحس سكونًا كهذا السكون ينشر،
والنهر ينساب في رقة كما أراد.
رباه! حتى المنازل خلتُها في سبات تظهر،
وهذا القلب القوي[٢٥] بأسره في سكتة ورقاد.

---

[٢١] The Recluse.

[٢٢] The Prelude.

[٢٣] Composed Upod Westminister Bridge.

[٢٤] انظر في الجزء الأول من هذا الكتاب معنى المقطوعة الأربع عشرية.

[٢٥] يقصد مدينة لندن.

وهذه قصيدةٌ قصيرة له عنوانها «جبت وحيدًا»:[٢٦]

جبت وحيدًا كالسحاب
ينساب فوق الوديان والتلال،
إذ رأيت جمعًا على غير ارتقاب؛
جمعًا من نرجسٍ ذهبي
إلى جانب البحيرة، تحت الشجر
ترف مع النسيم وترقص،

* * *

موصولًا غير مقطوع كالنجوم لألاءةً
في نهر المجرة تلمع،
امتد في خط على حاشية الخليج،
امتد ما امتد البصر،
عشرة آلاف رأيت منها في طرفة عين،
تومئ برءوسها في رقصٍ بهيج،

* * *

وإلى جانبها رقص الموج؛ لكنها
فاقت الموج المتلألئ في نشوتها!
وهل يملك شاعر إلا أن ينتشي
في صحبة هذا الجمع الطروب؟
حدَّقتُ بعيني — وحدَّقت — لكني عندئذٍ ما قدرت!
أي ذخر اقتنيت من ذلك المنظر!

* * *

فكلما استلقيتُ بعدئذٍ على أريكتي
خليَّ الفؤاد أو متأملًا
وثب هذا المنظر إلى عين الخيال،

---

[٢٦] I Wandered Lonely.

التي هي نعمة الوحيد في عزلته؛
عندئذٍ يملأ البشر قلبي،
فيهتزُّ راقصًا مع أزهار النرجس.

وهاك أسطرًا من قصيدته الكبرى «المقدمة»:

إننا من تراب، لكن الروح الخالدة — رغم ذلك — تراها
تعمل عمل الاتساق بين أنغام الموسيقي؛ فلها ضرب من الفن
يخفى على العين الفاحصة، به توفق
بين العناصر المتنافرة، وتجعلها متآزرًا بعضها مع بعض
في صحبةٍ واحدة؛ ألا ما أعجب أن أرى
مخاوفي وآلامي وما رأيت في سالف أيامي من شقاء
وندم وانفعال نفس وفتور همة! كلها يمتزج
في وحدة عقلي، ثم تتعاون كلها على الأخذ بنصيب —
بل بالنصيب الذي لا غنى عنه — في تكوين هذه الحياة الهادئة
التي أحياها حين أكون جديرًا بنفسي!
والحمد على ذلك للغاية التي ينشدها الوجود!
والفضل للوسائل التي تصطنعها الطبيعة لبلوغ تلك الغاية؛
سواء اتخذت لوسيلتها سبلًا لا تبعث الخوف في النفوس،
أو جاءت بشيء من الفزع الرفيق، كأنها الضوء الذي لا يؤذي
يشق السحاب المستكن، أو اختارت وسائل أشد عنفًا
وأغلظ أسلوبًا توائم ما تنشده من غرض.

(٣) رُبرت سَذِي Robert Southey (١٧٧٤–١٨٤٣م)

«ربرت سَذِي» زميلٌ معاصر «لكولردج» و«وردزورث» لكنه كان — بغير شك — دونهما قدرة ونبوغًا. ومهما يكن من أمر منزلته بالقياس إلى زميلَيه ففي شعره أجزاء بلغت من الروعة حدًّا يدعو إلى الإعجاب، وقد كان لشعره أثرٌ غير قليل في عصره، وهو يمثل نزعات ذلك العصر تمثيلًا صادقًا دقيقًا.

مات عنه أبوه وهو صغير، فكفله خاله وأرسله إلى جامعة أكسفورد، غير أنه غادرها دون أن يظفر منها بدرجة، وتزوج وهو في سنٍّ صغيرة وليس أمامه الأمل المزدهر في رزق يسمح له ولأسرته بالعيش الرغيد، فارتحل إلى البرتغال حيث أقام زمنًا، وهنالك اشتدت صلته بالأدب الإسباني، وما هو إلا أن شغف حبًّا بالأدب وتوفَّر عليه بمجهوده كله؛ وما كان ليستطيع ذلك بغير موردٍ ثابت للرزق، فأجرى عليه زميل له في الدراسة مبلغًا من المال يعينه على العيش. وقد لبث «سَذِي» أربعين سنة من حياته متفرغًا للأدب، قانعًا بدخلٍ ضئيل، ومع ذلك استطاع — رغم هذا العسر — أن يجمع مكتبةً زاخرة، وأن يعنى بتربية أبنائه، لا بل يعنى إلى جانب ذلك بأسرة «كولردج» — عديله — الذي كثيرًا ما كان يحمل عبئها؛ وكان «سَذِي» متصل الإنتاج الأدبي، وإن لم يعد عليه أدبه إلا بالقليل، ومات بعد أن قضى بضعة أعوام لم يكن فيها موفور الصحة العقلية.

كان «سَذِي» أميرًا للشعراء. وقد ظن أنه سيخلد بشعره، ولكنه ناثرًا أعظم منه شاعرًا، ونثره هو الذي أفسح له مكانًا رفيعًا في الأدب، وأهم إنتاجه «سقوط روبسبيير»[٢٧] التي أخرجها مع كولردج، وخمس حكايات منظومة أراد أن يحلل ويصف في كلٍّ منها لونًا من ألوان الخرافات الأسطورية (الميثولوجيا) في الشعوب المختلفة؛ من هذه الحكايات «جان دارك» التي نظمها وهو في التاسعة عشرة من عمره. ومنها «ثعلبة المدمر»[٢٨] وقد أراد بها أن يصف شيئًا من أساطير المسلمين، تقرؤها فكأنك من حيث الجو الخيالي الذي يحيط بك تقرأ قصةً من ألف ليلة وليلة. ولم يجر الشاعر في نظمها على سننٍ معلومةٍ مرسومة، لأنه ارتأى أن في مثل هذه الحكاية — التي تستخدم عناصر خارقة للطبيعة فتخرج عن قوانين الطبيعة — ينبغي للشاعر كذلك أن يحيد عن قوانين النظم المطردة، فليس من الملائم مثلًا أن يلتزم الشاعر فيها شيئًا من القافية؛ ولذلك أنشأها شعرًا مرسلًا، لكن الشعر المرسل نفسه قد يصعد إلى أعلى درجات التوقيع الموسيقي، كما هي الحال في «الفردوس المفقود» لـ «ملتن»؛ وإذن فلا يكفي الشاعر في قصيدة «ثعلبة» أن يستخدم الشعر المرسل على إطلاقه، بل يجب عليه فوق ذلك أن يجعله مهلهل الديباجة نوعًا ما، ليتناسب الموضوع والأسلوب. ومن هذه الحكايات أيضًا «لعنة كيهاما»[٢٩] بُنيت على موضوع من الأساطير

[٢٧] Fall of Robespierre.

[٢٨] Thalaba the Destroyer.

[٢٩] The Curse of Kehama.

الهندية؛ و«لذريق الغوطي»[٣٠] وهي خير هذه المجموعة — على غير ما قدر الشاعر نفسه؛ إذ كان في ظن الشاعر أن قصيدته التي تسمى «مادك»[٣١] هي آية فنِّه — وقد يكون بعض قيمة هذه القصيدة في نزعتها الخلقية، إلى جانب ما في حوادثها من مآسٍ تحرك عواطف النفس.

وهاك مثالًا من «ثعلبة»:

وجد في الكهف «امرأةً»؛
«امرأة» تعيش في عزلة،
كانت تغزل إلى جانب المدفأة،
وتغني وهي تغزل.
وكانت أغصان الصنوبر من بهجة تتوهج،
ووجهها من وهج النار يلمع،
وجهها وجه «الفتاة»
ولكنها مبيض شعرها،
حيَّته بابتسامة
ومضت في غزلها،
تغني وهي تغزل …
والخيط الذي نسجت كان يلمع كالذهب
في ضوء النار ذات الأريج،
لكن الخيط كان رفيعًا جد رفيع!
فلولا لمعانه في الضوء
لاقتربتَ منه باحثًا عبثًا!
وجلس الشاب يرقب الخيط،
ورأت فيه المرأة نظرة العجب،
فعاودت الحديث مرةً أخرى

---

[٣٠] Rodericle the Goth.

[٣١] Madoc.

ولم يزل كلامها غناءً:
«سألتك أن تلفَّه حول يديك،
رجوتك أن تلفَّه حول يديك؛
خيطي صغير، خيطي رفيع،
لكني أريد له أن يكون
أشد منك بأسا وقوة،
من ذا يستطيع أن يقطع خيطى هذا؟»

* * *

وشخصت بعينَيها الزرقاوَين البراقتَين،
وابتسمت له ابتسامةً رقيقة،
ولم يرَ في ابتسامتها شرًّا.
وحول يده اليمنى أخذ يلفُّ الخيط ويلف،
وحول يده اليسرى أخذ يلفُّ الخيط ويلف؛
يلفُّ الخيط الدقيق الرفيع.
ثم عاودت «المرأة» الحديث،
ولم يزل حديثها غناءً:
«اجمع الآن — أيها الغريب — قوَّتك
واقطع هذه السلسلة الرقيقة.»

* * *

وحاول «ثعلبة» أن يقطع الخيط،
لكن الخيط غزلته يدان سحريتان!
وعلت خدَّه حمرة الخجل،
وامتزج بالخجل شيء من الوجل؛
نظرت إليه وضحكت منه ساخرةً،
ثم عاودت الغناء:
«خيطي صغير، خيطي رفيع،
لكني أريد له أن يكون

أشد منك بأسًا وقوة.
من ذا يستطيع أن يقطع خيطى هذا؟»

* * *

وشخصت بعينَيها الزرقاوَين البراقتَين،
وابتسمت له ابتسامة الفاتك:
«أشكرك ثم أشكرك يا ابن حضيرة!
أشكرك فقد حبكتَ لي ما ليس تنقض حبكته،
أشكرك على قيد نفسك بغلٍّ أنا التي نسجتُه!»
ثم من رأسه انتزعت
خصلةً من شعره الفاحم،
وبالخصلة في نارها قذفت،
وصاحت والشعر يحترق:
«أختاه! أختاه! اسمعي صيحتي!
أختاه! أختاه! تعالي واشمتي!

إن الخيط قد غزل،
والجزاء قد بذل،
والعمل قد عمل؛

فقد اتخذت أسيرًا من ابن حضيرة.»

(٤) وولتر سكُتْ Walter Scott (١٧٧١–١٨٣٢م)

«وولتر سكُتْ» يكبر «كولردج» بعام، ويصغر «وردزورث» بعام. وهو ينتمي إلى قبيلةٍ كبيرة موطنها عند الحدود التي تقع بين اسكتلنده وإنجلترا. ولد في «إدنبره» وقد كان في صدر طفولته عليلًا حتى لم يكن يرجى له طول البقاء، ثم بقي له من مرضه عرجٌ لازمه حتى ختام حياته. تلقَّى علومه في جامعة «إدنبره» وكان يديم القراءة حتى اتسعت دائرة مطالعاته، لكنه في أعوام شبابه لم يُبدِ شيئًا من علائم النبوغ في الأدب، سوى كتابٍ صغير نشره وهو في الخامسة والعشرين من عمره يحتوي على قطعٍ منقولة عن الأدب الألماني، وقليل من «الحكايات المنظومة» نشرها بعد ذلك بزمنٍ قصير؛ ولما بلغ الثامنة والعشرين تزوج من سيدة على شيء من اليسار، وعيِّن في منصبٍ إداري في إحدى مقاطعات اسكتلنده؛ فكان له من دخل زوجته ودخله ما هيأ له عيشًا رغيدًا. فلما كان عام ١٨٠٥م

نشر قصيدته المشهورة «أغنية المنشد الأخير»[٣٢] فكانت أروع ما شهدته اللغة الإنجليزية من شعر لأعوامٍ سبعة مضت، منذ أصدر «كولردج» وزميله «وردزورث» ديوانهما المشترك «حكايات وجدانية منظومة»؛ فقصيدة «سكُتْ» هذه جاءت علامة للمذهب الابتداعي الجديد لا يخطئها النظر، حملت المترددين في قبول الابتداع في الشعر على الإيمان به؛ فقد كان بعض الناس قد رأى جمالًا رائعًا في قصيدة «كولردج» «النوتي الهرم» لكنهم رأوا تفاهة موضوعها فلم يشفع لها عندهم جمالها. كذلك قصيدة «وردزورث» «كنيسة تنتيرن» لم تكن كافية وحدها أن تفرض المذهب الجديد على قراء الشعر. فجاءت قصيدة «المنشد الأخير»، وضمنت النصر لمذهب الابتداع، ثم أتبعها «سكُتْ» بطائفة من طوال القصائد: «مارميون»[٣٣] و«سيدة البحيرة»[٣٤] و«أمير الجزائر»[٣٥] وذلك فضلًا عن عددٍ كبير من القصائد الغنائية القصيرة. ومن العجب أن هذا الشاعر لم يكن يعزف شيئًا من الموسيقي، ولم تكن له بها دراية، ومع ذلك أنشأ للموسيقيين طائفة من أجمل الأغاني وأروعها، ولما اتجه «سكُتْ» إلى كتابة القصة — وسنحدثك عنه كاتبًا للقصة في الفصل التالي — لزمته موهبته في إنشاء الأغاني، فصار ينتهز لها الفرص في سياق قصصه.

لم يكد شاعرنا يخرج قصائده الكبرى حتى توطدت حياته الأدبية، وأخذ أدبه يدرُّ عليه مالًا كثيرًا، وجاءته قصائده بدخلٍ كبير، لكنه لا يقاس إلى ربحه من قصصه التي ظلت أعوامًا عدة تكسبه كل عام شيئًا يقع بين خمسة عشر ألفًا وعشرين ألفًا من الجنيهات. وقد أنشأ لنفسه دارًا جميلة واشترى حولها أرضًا فسيحة الأرجاء وأُنعم عليه بلقب «سير» وزوَّج أكبر أبنائه من فتاةٍ غنية من أسرةٍ نبيلة، وانفتحت أمامه السبيل إلى غايته التي كان ينشدها ويتمناها، وهي أن يؤسس أسرة تعدُّ بين كرام الأسر، لكنه لسوء حظه شارك القائمين على طبع كتبه في تجارتهم فانتهى أمره إلى إفلاس، وصمم «سكُتْ» ألا يرضى لنفسه بهذه الخاتمة، فضاعف مجهوده في الإنتاج ليردَّ عن نفسه دَينًا بلغ مائة ألف من الجنيهات أو يزيد، وقد أفلح فيما أراد، لكن مجهوده أضناه وأصابه بشلل ومسٍّ من جنون، ثم عاجلته بعد ذاك منيته.

---

[٣٢] The lay of the Last Minstrel.

[٣٣] Marmion.

[٣٤] The Lady of the Lake.

[٣٥] The Lord of the Isles.

ولكي نقدر شعر «سكُتْ» قدره الصحيح — بل لكي نقدر شعر شاعر على الإطلاق — ينبغي لنا أن ننظر إليه من وجهتَين؛ الأولى وضعه في عصره ومقدار تأثيره فيمن عاصروه ومن أعقبوه، والثانية قيمته الذاتية الباقية على وجه الزمان بغضِّ النظر عن بيئته وعصره. فأما من وجهة النظر الأولى فتكاد لا تجد من الشعراء من يضارع «سكُتْ» في عمق أثره، فقد كان يتعذر — لولاه — أن يتحول الذوق الأدبي السائد إذ ذاك إلى الاتجاه الجديد، ولولاه لقضي على شعر قادة الابتداع وأعلامه: «كولردج» و«وردزورث» و«شلي» و«كيتس» أن يظل طويلًا دون أن يجد من الناس من يسيغه أو يزنه بميزانه الصحيح. وربما اعترضك في ذلك ناقد بقوله: إن من الخطأ أن تعوِّل كثيرًا على حكم جمهور القراء، فليس هناك كبير خطر إن أسرع الناس إلى تقدير الشاعر أو أبطئوا؛ إذ ما دام لشعره قيمةٌ فنيةٌ ذاتية، فلا بد أن يفرض هذا الشعر نفسه فرضًا على القراء إن عاجلًا وإن آجلًا. وهذه النظرة في النقد الأدبي صحيحة إلى حدٍّ كبير، لكنا لا نستطيع أن نغضَّ من شأن رجل يفلح في توجيه الناس توجيهًا صحيحًا، لأنه إذا سلم ذوق الناس في الأدب تهيأت الفرصة لنوابغ الشعراء أن يظهروا.

وأما قيمة شعره الذاتية فليست موضع شك، وإن يكن بعض النقاد أميل إلى وضعه في الصف الثاني من الشعراء؛ فالرجل شاعر لا ريب في صدق شاعريته ولو أنه في سوق الحكاية أنبغ منه شاعرًا، فلو قارنته بالشعراء الأربعة الأعلام في حركة الابتداع: «كولردج» و«وردزورث» و«شلي» و«كيتس» لحِرتَ في كثير من المواضع أيهم أجود شعرًا، على أنه إذا ما كانت القصيدة حكايةً منظومة فلن تتردد لحظةً واحدة في تفضيل «سكُتْ» عليهم جميعًا من حيث براعة الرواية، وفضلًا عن ذلك كله فشاعرنا من الشعراء القلائل الذين سرعان ما يدور شعرهم على ألسنة الناس؛ ففيه ما يقربه من قلوبهم ويحببه إلى نفوسهم، وليس ذلك على الشاعر بقليل.

وفيما يلي مثال من قصيدة «آخر المنشدين»، وهو بمثابة المقدمة للقسم الأول من القصيدة:

كانت الطريق طويلةً والرياح صرصرًا،
وكان «المنشد» عاجزًا عجوزًا مدبرًا
ذابل الخدين مبيضَّ الذوائب،
تبدَّل حالًا بعد عزٍّ ذاهب
قيثارته، وهي الندم الوحيد المقيم،
يحملها له ولدٌ يتيم.

جاء هذا المنشد آخر من أنشدوا،
فتغنوا بالحماسة عند «الحدود» ومجَّدوا،
ولكن وا حسرتا! يومهم تولى إلى غير معاد،
وأذهبت المنايا عنه صحبة الإنشاد،
فلما رآه مهملًا تمنى
لو لحق الإخوان فاستكنَّا،
لم يعد على جوادٍ راقص يركب،
وكالقبرة عند الصبح يغنى ويطرب،
لم يعد موضع احتفاء واحتفال؛
فلا يكرم من ضيفٍ ولا له في البهو المقعد العال،
فيهز صاحب الدار وزوجه في جذل
بأغنية عفو الساعة ترتجل.
تلك عهود تقضَّت فتقضَّى طبعٌ أصيل،
وآل «ستيورت» عرشهم اعتلاه دخيل[٣٦]
والمتزمتون في العهد الجديد الذي سيطرا
عدُّوا فنَّه المسالم جرمًا منكرًا.
يغني على القيثار في فقرٍ زريٍّ وتجواب،
يسأل الخبز في طريقه من باب إلى باب،
جلف غليظ هو الآن من يسرُّ ويمتع
إذ يشدُّ قيثارًا كانت تصغي إليه الملوك وتسمع.

[٣٦] حدث في تاريخ إنجلترا في منتصف القرن السابع عشر أن قامت ثورة المتزمتين الدينيين بقيادة «كرمول» كان من أثرها أن قتل الملك شارل الأول، وأعلن كرمول قيام جمهورية كان هو على رأسها، لكن لم تمضِ سنواتٌ قلائل بعد موت «كرمول» حتى عادت الملكية بعودة شارل الثاني، ثم بعد قليل اعتلى العرش «وليم أورنج» وانتهى باعتلائه هذا عهد أسرة ستيورت. ومن المعروف أنه أثناء حكم المتزمتين الدينيين (وهم الذين يسمون في بعض الكتب العربية خطأً بالمطهرين) أن تدهورت الفنون كلها وأقفلت المسارح؛ إذ عدَّ المتزمتون هذه الأمور كلها خارجة عن الدين، وإلى هذا العهد يشير الشاعر بما أصاب «المنشد» من فقر وزراية وإهمال. راجع ما قلناه في الجزء الثاني من هذا الكتاب صفحة ٢٨٢ عن تأثير عهد المتزمتين في الأدب المسرحي.

(٥) جورج جوردن بيرن George Gordon Byron (١٧٨٨–١٨٢٤م)

ولد «بيرن» لأبٍ عربيد وأمٍّ بلغت من حدة الطبع حدًّا لا يكاد يُحتمَل. وقد ورث لقب اللوردية وهو لم يزل طفلًا، ثم أضاف إلى مجد الحسب طلعةً جميلة لولا ظلعٍ يسير؛ فأحسَّ وهو في مدرسته الثانوية شموخًا وكبرياء لهذا اللقب الذي يحمله دون سائر الطلاب، وكان مشتعل الذكاء، ملتهب المواطن، قُلَّبًا لا يستقر على حال، فقد عرف الحب وهو في الثامنة من عمره، فلما كان طالبًا في المدرسة الثانوية أحب فتاةً تكبره، وتزوجت من سواه، فلم ينقطع تفكيره في حبيبة قلبه التي لم يظفر بها، وأخذ ينشد فيها الشعر.

وانتقل «بيرن» من مدرسته الثانوية «هارو» — مدرسة يرتادها أبناء العلية — إلى جامعة «كيمبردج» فعُرف فيها بعناده وازدرائه لرؤسائه. ولما بلغ التاسعة عشرة أخرج أول ديوان له وأطلق عليه «ساعات الفراغ»،[٣٧] طبعه أول الأمر طبعةً خاصة قصد بها إلى الأخصَّاء، ولم يرد أن ينشره على الناس عامة، وليس لشعره في هذا الديوان كبير قيمة، لو استثنينا بعض أجزائه، فهاجمه النقاد في مجلةٍ أدبيةٍ مشهورة إذ ذاك، هي «مجلة إدنبره»؛[٣٨] ولم يكن الديوان ليستوقف أنظار النقد لولا أن صاحبه «لورد»، ويظهر أن توجيه النقد لأصحاب الألقاب فيه لذة للنقاد! وما هو إلا أن قابل «لورد بيرن» هذه الهجمة النقدية بهجمةٍ أشدَّ منهما وأعنف، وكان في رده ذاك ساخرًا لاذعًا مُجيدًا في سخريته اللاذعة، ولقد حدث أن راجع «بيرن» بعد ذلك بسنوات كل ما كتبه في هذا الباب، فوجد أنه لم يكتب شيئًا يعدل هذه القطعة الساخرة التي أنشأها وهو في الحادية والعشرين.

ارتحل «بيرن» في أوروبا بين عامي ١٨٠٩ و١٨١١م، ثم ظهر له بعد ذلك مباشرة الجزآن الأولان من قصيدته الكبرى «تشايلد هارولد»[٣٩] في بحر يجري على غرار ما أنشأه «سبنسر»،[٤٠] ولم يكد يُنشَر له هذا الشعر حتى «استيقظ ذات صباح فألفى نفسه ذائع الصيت.» — على حدِّ تعبيره — وقد صادف هذا الجزء من «تشايلد هارولد» إعجابًا شديدًا

[٣٧] Hours of Idleness.

[٣٨] Edinburgh Revieu.

[٣٩] Childe Harold.

[٤٠] قلنا في الجزء الثاني من هذا الكتاب، صفحة ١٤٣، إن «سبنسر» في قصيدته الكبرى «ملكة الجن» قد ابتكر بحرًا عُرف بعد ذلك باسمه؛ إذ وجد «سبنسر» عند سلفه «شوسر» بحرًا استخدمه ذلك الشاعر في «حكاية الراهب» وهو أن تنقسم القصيدة مقطوعاتٍ قوام الواحدة منها ثمانية أبيات، تجري قوافيها

عند «وولتر سكُتْ» بحيث أصبح الشاعران بعدئذٍ صديقَين حميمَين، بعد أن كان بينهما عداوة ونفور، وتبادلا الثناء؛ فـ «سير وولتر» معجب بشعر «بيرن» و«لورد بيرن» مفتون بقصص «سير وولتر».

ولم ينبُه ذكر شاعرنا في دولة الأدب وحدها، بل اشتد نفوذه في دوائر المجتمع، حتى أصبح فيها «ضرغامًا» — فقد كان يُنعت بهذه الكُنية بين عارفيه — فهو وسيم الطلعة جميل الهندام معنيٌّ برشاقته وفخامة مظهره، ولبث نجمه يسطع في تلك الدوائر الاجتماعية ما أقام في إنجلترا قبل أن يغادرها إلى أوروبا مرةً أخرى. وقد أنشأ في تلك الأعوام قصصه الشرقية التي حاول فيها أن يقتفي أثر زميله «سكُتْ» وهذه القصص الشرقية حكاياتٌ منظومة اتخذ منها ستارًا ليحكي قصة حياته خلال الفترة التي كان فيها «ضرغام» المجتمع في بلاده. وفي ذلك كتبت زوجته بعد انفصالها عنه إلى صديقة لها تقول: «إن الأنانية هي المحور الرئيسي في خياله، فمن العسير عليه أن يُشعِل قوةَ خياله موضوعٌ لا تتمثل فيه شخصيته وأهواؤه.» وقد صدقت؛ فقصائده كلها تعبير عن حياته ومغامراته ومشاعره وخواطره، رغم ما تكلَّفه من عناء في إخفاء ذلك بما ابتكره من أسماء يتنكَّر وراءها.

ففي قصيدتَيه «الكافر»[٤١] و«عروس أبيدوس»[٤٢] إشارات لمن أحب من النساء، وله غير هاتين مما تصح الإشارة إليه قصيدة «القرصان»[٤٣] و«حصار كورنثه»؛[٤٤] وحسبنا — لكي نقدر وقع هذه القصائد عند أول نشرها — أن نقول إن «القرصان» بيع منها عشرة آلاف نسخة في اليوم الأول من نشرها.

هكذا: أ ب – أ ب – ب ج – ب ج، فأضاف سبنسر سطرًا تاسعًا يتَّحد في القافية مع البيتَين السادس والثامن، على أن يكون البيت التاسع من الوزن الإسكندري — والبيت الإسكندري يشتمل على ست تفعيلات في كل تفعيلة جزآن لا يكون في أولهما ضغطٌ صوتي عند النطق، ويقع على ثانيهما ضغطٌ صوتي عند النطق — فكان له بذلك مقطوعة قوامها تسعة أبيات تاسعها طويلٌ بطيء يكون للقارئ بمثابة الخاتمة الموسيقية الهيِّنة الهادئة، فيرى نفسه مضطرًّا أن يقف عندها وقفةً قصيرة قبل أن يبدأ في تلاوة المقطوعة التالية.

[٤١] The Giaour.

[٤٢] The Bride of Abydos.

[٤٣] The Corsain.

[٤٤] Siege of Corinht.

وفي عام ١٨١٥م — والشاعر في السابعة والعشرين من عمره — تزوج من فتاة كان يُنتظر لها أن ترث ثروةً طائلة، لكنه لم يقم على حياته الزوجية إلا ريثما ولدت له ابنته، وبعدئذٍ ضاقت زوجته بالعيش معه وهجرته إلى أهلها. ولم يستطع «بيرن» الإقامة في إنجلترا لكثرة ما أحاط به من هموم الدين واضطراب الأسرة، فغادرها إلى سويسرا حيث لبث بضعة أشهر في صحبة الشاعر «شلي» — الذي سنتحدث عنه بعد قليل — ولشاعرنا روايةٌ تمثيلية عنوانها «مانفرد»[٤٥] تصوره في شخص بطلها، ففي مغامرات البطل فوق قمم الجبال وأمام العواصف القوية ومجاري الثلج الكاسحة تصوير لعواطف الشاعر ومطامعه، ومما يصح ذكره عن رواية «مانفرد» أنها صادفت هوًى عند شاعر الألمان «جيته» ويظهر أن «بيرن» قد تأثر فيها بما ترجم له من رواية «فاوست» لجيته.

ثم أخذ وهو في سويسرا ينشئ القصيدة بعد القصيدة، فيبثُّ في شعره لواعج نفسه فيما يمس العلاقة بينه وبين زوجته وأخته، ومن هذه المجموعة قصيدةٌ جميلة عنوانها «حلم»[٤٦] كذلك أنشأ في تلك الفترة الجزء الثالث من قصيدته الكبرى «تشايلد هارولد» الذي جاء عامرًا بما يشفُّ عن نفسه. وبعدئذٍ سافر إلى البندقية فروما حيث أتم «تشايلد هارولد» بإخراج جزئها الرابع الذي عرض فيه وجهة نظره فيما شاهد في تلك البلاد من آيات الفن — وكان مما أخرجه وهو يتنقل في ربوع إيطاليا قصيدة «السماء والأرض»[٤٧] التي أعجبت «جيته»، وقصيدة «دون جوان»[٤٨] التي بلغ فيها منتهاه من روعة الفن.

وعندئذٍ كانت الحرب قائمةً بين تركيا واليونان، فتحمس الشاعر لأهل اليونان الذين يجاهدون في سبيل حريتهم، وقصد إلى بلادهم يريد القتال في صفوفهم، فنالت منه حمى الملاريا هناك ومات في أبريل سنة ١٨٢٤م.

قليل هم الشعراء الذين اختلف في تقديرهم النقاد بمثل ما اختلفوا في شعر «بيرن»؛ فقد رنَّ صداه في أرجاء أوروبا حيث كانت له منزلة فوق منزلة شيكسبير، وفي إنجلترا نفسها ترى رجلًا له مكانته العالية في النقد، هو «ماثيو آرنلد»[٤٩] يقول عنه إنه أقوى قوةٍ

---

[٤٥] Manfred.

[٤٦] Dream.

[٤٧] Heaven and Earth.

[٤٨] Don Juan.

[٤٩] Mathew Arnold.

دافعة في الأدب الإنجليزي، بينما تجد شاعرًا عظيمًا مثل «سونبرن»[٥٠] لا يدع من عبارات النقد شيئًا إلا وجَّهه إلى «بيرن» فشاعر كهذا اختلف فيه الرأي كل هذا الاختلاف، يَحسُن أن يُترَك الحكم فيه لكل قارئ على حدة، ومما ييسر هذا أن قد نقل له بعض شعره إلى العربية.

هذا مثال من قصيدته «حلم»، وتقع القصيدة في تسعة أقسام؛ والمثال الآتي بعض جزأيها الأول والثاني:

١

حياتنا ذات شقين: فللنوم عالمه،
وهو حد يفصل شيئَين أسميناهما خطأً
فناءً ووجودًا؛ للنوم عالمه،
وهو عالمٌ فسيح، وجوده لا يُنكَر،
وللأحلام في تطورها أنفاس
ودموع وآلام وهزة من الفرح،
وهي تثقل عقولنا اليقظى بحمل من حملها،
كما تخفف من هموم اليقظة برفع جزء من حملها؛
تقسِّم وجودنا شطرَين، فهي تصبح
جزءًا من أنفسنا كما هي تملأ جزءًا من دهرنا،
وكأنما هي تباشير الخلود؛
إنها تنقضي كما انقضت أرواح السالفين — وإنها لتتنبئ
بما هو آتٍ كأنما هي إحدى متنبِّئات العهد الغابر، وإن لها لسلطانًا —
إذ تطغي علينا بأفراحها وأحزانها.
... ...

٢

رأيت شخصَين في إهاب الشباب
واقفين على تلٍّ؛ تلٍّ رقيق

[٥٠] Swinburn.

اخضرت جوانبه وتدرج انحداره؛ وهو حلقةٌ أخيرة
من سلسلة من التلال طويلة، كأنه رأسها؛
غير أنه لم يكن ثمة بحر يغتسل فيه أسفله،
بل كانت هنالك بقعة من الأرض تنبض بالحياة؛ وكانت موجات
من أشجار الغاب وحقول القمح، ومنازل القوم؛
كل ذلك تناثر، فهو يبدو آنًا ويختفي آنًا؛ والدخان ينعقد على هيئة الأكاليل
تصدر من هاتيك الأسطح الريفية، وازدان
التل على رأسه بإكليلٍ عجيب
من الشجر صُفَّ في دائرة، ولم تحلقه في دائرته
يد الطبيعة، بل هكذا صفَّته يد الإنسان.
وهذان الشخصان: فتاةٌ عذراء في صحبتها شاب، كانا هنالك
يرسلان البصر، فأما الفتاة فتنظر إلى كل ما دونها،
وقد كان ما دونها في مثل جمالها؛ وأما الفتى فأمعن فيها النظر؛
وكلاهما شاب، والفتاة رائعة!
كلاهما شاب، لكن الشباب فيهما لم يتشابه،
وكما يكون القمر الرقيق على حاشية الأفق،
كانت تلك الفتاة في بكرة الأنوثة؛
كان الفتى يصغرها؛ لكن قلبه
كان يكبر أعوامه بشوطٍ بعيد؛ ولم يكن لعينه
على وجه الأرض سوى وجهٍ واحد حبيب،
وكان ذاك الوجه مشرقًا عليه؛ وقد أخذ يُحدِّق
في ذلك الوجه حتى لم يعد يستطيع أن يزول عنه؛
وقفت في الفتى أنفاسه، فلا حياة له إلا في حياتها؛
كانت هي صوته؛ فلم يتحدث إليها،
لكنه كان يرتعش لكلماتها؛ كانت هي بصره
إذ تبعت عيناه عينَيها، حتى لكأنه ينظر بناظرَيها.
وتلوَّنت دنياه بما أرادت له فتاته؛ لم يعد الفتى
يعيش في نطاق نفسه لأن فتاته كانت حياته؛

كانت لمجرى أفكاره بمثابة البحر الخضمِّ
تندفق فيه وتختفي؛ فحسبه منها نبرة،
حسبه منها لمسة، لتفيض دماؤه وتفيض،
وتضطرب وجنتاه اضطرابًا عنيفًا؛ وقلبه
ما يدري سبب عذابه،
لكنها لم تقاسمه من هذه المشاعر الغرامية شيئًا؛
لم تكن تنهداتها له؛ فلم يكن لها
أكثر من أخٍ شقيق، أخ لا أكثر، وكان هذا الإخاء شيئًا ثمينًا؛
إذ كانت بغير إخوة، وهذا أخ ولو لم يشاركها لقب أسرتها،
فما أكثر ما اكتسب من تلك الصداقة البريئة!
… … … …

وهذه قطعة عن «البحر» نختارها من آيته الخالدة «تشايلد هارولد»:

إني لأستمتع بالغابات انسدَّت مسالكها،
وإني لأنعم على شاطئ البحر خلا من الأناسي؛
فهنالك أجد سامرًا حيث لا يقتحم عليَّ الحياة إنسان،
هنالك إلى جوار البحر العميق الذي لزئيره لحن الموسيقى؛
ليس في ذلك انتقاص لحبي للإنسان، ولكنه ازدياد في حبي للطبيعة؛
فحيثما التقيتُ بها فاستطعتُ أن أنسلخ
مما عسى أن تكون عليه نفسي، أو مما كانت عليه قبلُ،
أنسلخ عن نفسي لأتَّحد مع الوجود، فأحسُّ
ما يستحيل أن أبديه، ولكني أستطيع أن أخفيه.
* * *
اضرب بأواذيك أيها الخضم العميق ذو الزرقة الدكناء!
فعبثًا تنساب على متنك السفائن ألوفًا ألوفًا،
فلئن وصم الإنسان وجه الأرض بعلامات الدمار،
فعند شطك حد سلطانه؛ أما على ظهر الماء
فالتدمير فعل يديك، فلست ترى هنالك

أثرًا من تخريب الإنسان، اللهم أن يحيق به
عندما يغوص إلى أغوارك وهو يبعث أنةً تجلجل بالماء،
فتراه قد اختفى في طرفة عين كأنه قطرة الغيث،
اختفى مجهولًا: فلا لَحْد يُشقُّ ولا جرس يُدقُّ ولا كفن يؤويه!

* * *

ليس يدب الإنسان بخطوه فوق مماشيك؛ كلا ولا رحابك
كانت لسطوه مرتعًا؛ فإنك لتنهض
لتقذف به عنك بعيدًا، مزدريًا كل سلطان له دنيء
يصبه فوق الأرض لينتهي بها إلى الدمار،
تنفضه في ازدراء عن صدرك صوب السماء،
فتبعث به مرتعشًا فوق رشاشك اللعوب،
وهو يعوي لآلهته حيث علَّق
آمالًا له ضئالًا في مرفأٍ قريب أو خليج
تتطوح به نحو الأرض من جديد، وهنالك تتركه سطيحًا.

* * *

أدوات القتال التي دكَّت كأنها الصواعق أسوار
المدائن أنشئت على الصخر الأصم، فارتعدت لها أمم
وارتعشت ملوك فوق عروشهم؛
وجبابرة السفائن التي بُنيت من السنديان، فجعلت بضخام ضلوعها
قطعة الأديم التي أنبتتها تنتفخ من غرور فتتخذ لنفسها لقبًا؛
سيدة البحار وحكم القتال!
كل أولئك لُعبٌ في يديك، وتراها — كأنها رقائق الثلج —
تذوب بين أواذيك التي سخرت
من زهو «الأرمادا» وغنائم «الطرف الأغر».

* * *

شطآنك دولٌ عراض، تبدَّلت في كل شيء إلاك.
ما آشور واليونان وما روما وقرطاجنة، ما أولئك اليوم؟
إن أمواهك نفحَتْها السلطان، إذ كانت حرة،
وبعدئذٍ كم من طاغية هنالك ساد، فأرضها تأتمر

بالدخيل والرقيق والهمجي، وانهيارها
صوح عمرانها فبات يبابًا! ولا كذلك أنت؛
فأنت لا تتغير إلا حين يهتزُّ من لَعِبٍ موجُك الجبار.
إن الزمان لا يخطُّ أثرًا فوق جبينك اللازوردي
فما تزال تموج اليوم كما كنت في فجر الزمان.

* * *

وإني لأحبك يا بحر فكانت متعتي
أيام الصبا أن تحملني فوق صدرك،
فأطوف كأني من حَبَبِك الطافي؛
لاعبتُ موجك مذ كنت غلامًا، فكان موجك
لي متاعًا، فإن تغيرتَ فجعلتَ من موجك
مصدر رعب، كان لي رعبًا لذيذًا؛
فقد كنت لك بمثابة الوليد،
ووثقتُ في أمواجك قريبها والبعيد،
فكنت أضع يدي فوق لَبَدِك كما أفعل الآن.

(٦) بيرسي بيش شلي Percy Bysshe Shelley (١٧٩٢–١٨٢٢م)

ولد «شلي» لأبٍ من الطبقة الرفيعة، وكان منذ نشأته ثائرًا كأنما أُريدَ له أن تتجسد فيه روح الثورة، فلم يكن له إخوة يحدُّون نزواته بحقوقهم، وكان له أخوات بسط عليهن سلطانه. ثم بدأ حياته الدراسية في مدرسةٍ خاصة كان فيها بغير رفقاء، ومنها انتقل إلى «إيتن» — مدرسة لأبناء الخاصة — حيث قاوم كل من أراد أن يستبدَّ بالأمر من الأساتذة والطلاب على السواء؛ فقرَّبه ذلك من قلوب الزملاء على الرغم من شذوذه المنكر المرذول. ولم يكن «شلي» طالبًا مُجدًّا في درسه؛ فقد كان يهمل واجبه المدرسي ليترك نفسه على سجيتها فيقرأ ما يحلو له. وأكثر ما أثار اهتمامه «جُدْوِن»[٥١] وفلسفته، وقد تأثر بتعاليمه

[٥١] Godwin.

تأثرًا ظهر في أول إنتاجه الأدبي الذي أخرجه وهو طالب؛ وبعدئذٍ انتقل شاعرنا إلى جامعة أكسفورد، وهنالك أخرج «ديوان فكتور وسازير».[٥٢]

لم يكن لشلي في الجامعة صديقٌ حميم سوى من أرَّخ له حياته فيما بعدُ، وهو «تومس هُجْ»،[٥٣] وكانت دراسته في أكسفورد على غير نظام، فهو الذي يوجِّه نفسه في مطالعاته، وكان أكثرها مما يتصل بالعقائد يهدم بعضها ويبقي على بعض، وأخرج عندئذٍ «ضرورة الإلحاد»[٥٤] فلم ترَ الجامعة بُدًّا من إخراجه، وخرج معه صديقه «هج».

تزوج شلي من فتاةٍ صغيرة كانت صديقةً لأخته، وأخذ يتنقل بها في الريف حيث واصل الكتابة والقراءة، وبخاصة قراءة «جُدْون» الذي طفق يراسله ويجاهد في نشر مبادئه؛ ثم أرادت له المصادفة أن يلتقي بابنة ذلك الفيلسوف «ماري جدون» وكان إذ ذاك قد ملَّ زوجته التي رفضت أن تحيا معه حياة الأخت بعد أن ملأت «ماري» مكانها من قلب الشاعر؛ ولم يلبث شلي أن سافر مع حبيبته «ماري» إلى سويسرا، وهنالك التقي بهما «بيرن» ثم عاد معها إلى إنجلترا بعد قليل.

أخرج «شلي» بعد عودته إلى إنجلترا «الملكة ماب»[٥٥] التي ظهرت فيها شاعريته الفذة و«ألاسْتَر»[٥٦] وهي قصة روحٍ وحيد يحاول الفرار من نفسه إلى حيث مشاهد الطبيعة الشامخة المنعزلة؛ روحٍ شريرٍ قلق غير قانع مثل «شلي». وسافر شلي من جديد إلى إيطاليا، وتزوج من «ماري جدون» بعد انتحار زوجته التي أوذيت في كرامتها، وأنشأ قصيدته الطويلة «لاوون وسِذْنا»،[٥٧] التي أعاد نظمها وبدَّل عنوانها فجعله «ثورة الإسلام».[٥٨]

كان شلي حالمًا بطبعه يرى في ظواهر من الأسرار ما لا يبدو لغيره، وأخذت شاعريته تقوى وتزداد خصوبةً ونضوجًا؛ ولا يعلم إلا الله ماذا كان هذا الشاعر لينتج من آيات الفن لو امتدَّ به الأجل. ومن خير ما كتب في أخريات سنيه قصيدةٌ رائعة رثى بها زميله الشاعر

---

[٥٢] Poems by Victor and Cazire (سازير هي أخته اليصابات).

[٥٣] Thomas Hogg.

[٥٤] The necessity of altheism.

[٥٥] Queen Mab.

[٥٦] Alastor.

[٥٧] Laon and Cythna.

[٥٨] The Revotl of Islam.

«كيتس» عنوانها «أدونس»[٥٩] ثم قصيدة «برومثيوس الطليق»[٦٠] الذي يثور فيها على العالم كما هو، ويدافع عن حقوق البشر الذين نال منهم الظلم والألم.

ومات شلي غريقًا في إيطاليا على إثر عاصفةٍ هوجاء، وأُلقي في النار ما طوح به ماء البحر من جسده على أرض الشاطئ؛ ووضع رماد جثمانه إلى جوار مثله من جثمان صديقه «كيتس» في «مكان له من الجمال ما يحببك في الموت».

وهذا مثال من قصيدته «ألاستر، أو روح العزلة»:

أيتها الأرض ويا أيهذا البحر والهواء، أيتها الأخوة المحببة إلى فؤادي!
لو كانت أمنا الكبرى قد عمرت نفسي
بشيء من الورع الفطري فشعرت
بحبك، وبادلت هذا النعيم من عندي بنعيم مثله؛
لو كان الصبح النديُّ، والظهر الأريج، والمساء
بشمسه الغاربة في موكبها الجليل،
ومنتصف الليل بسكتته الرصينة ذات الصدى؛
لو كانت زفرات الخريف الجوفاء بين أشجار الغابة الزاوية،
والشتاء الذي يكسو بثلجه النقي ويتوج
بجليده المتلألئ رمادي العشب وعاري الغصون؛
لو كان الربيع بلهثاته الشبقة حين يتنفس
أولى قبلاته الحلوة؛ لو كان هذا كله حبيبًا إلى نفسي؛
إذن لم أكن عن عمد قد آذيتُ طائرًا مرحًا
ولا حشرةً ولا حيوانًا وديعًا، بل لبثْتُ على حبها،
وأعززتها جميعًا لأنهنَّ عندي من ذوي قرباي؛ إذن فاغفري لي
هذا الزهد، أيتها الأخوة المحببة إلى فؤادي، ولا تحرميني شيئًا
مما عودتنيه من حدب وعطف.

---

[٥٩] Adonais أدونيس في أساطير اليونان شابٌّ جميل أحبَّته «فينوس».

[٦٠] Prometheus Unbound، في هذا إشارة إلى رواية «برومثيوس المقيد» في الأدب اليوناني؛ فراجع الجزء الأول من قصة الأدب.

... ...

كان هنالك شاعر لم تشيد قبره الذي جاء قبل أوانه
يدٌ بشريةٌ خاشعة من التقوى،
بل أقامته دوامات رياح الخريف المسحورة،
أقامته على عظامه النخرة هرمًا
من أوراق الشجر اليابسة في الفلاة اليباب،
كان شابًّا جميل المحيَّا، لم تقصد إلى قبره فتاةٌ محزونة لتُزيِّن
بالزهور الباكية أو أكاليل السوسن المنذورة
مخدعَه الموحش الذي رقد عليه رقدته الأبدية.
كان رفيقًا شجاعًا كريمًا، يجيء إلى قبره منشد،
فيتأوَّه بزفرةٍ واحدةٍ منغومة حسرةً على ما أصابه من قضاءٍ بهيم؛
عاش، ومات، وغنَّى، وهو في عزلة.
كم من غريب أبكاه أن يسمع نغماته الحرَّى!
والعذارى، حين قضى هذا الشاب مجهولًا، شقين
وأبلاهن الغرام بعينَيه العارمتَين،
كان في محجرَيهما شعلة لم تعد متقدة،
و«الصمت» من فرط غرامه بذلك الصوت لم يسعه
سوى أن يحبس موسيقاه الصامتة في سجنٍ غليظ الجدر.

... ...

ضرب ذلك الشاعر في تجوابه
يتبع خواطره بخطاه، فزار
ما خلفته الأيام السوالف من آثار تخشع لها النفوس؛
حج إلى أثينا وصور بعلبك، كما قصد إلى اليباب
الذي كانت أورشليم ذات يوم تعمره؛ وزار الأبراج الهاوية
في بابل، والأهرامات الخالدات؛
زار ممفيس وطيبة، وكل ما يستوقف النظر
من منحوت على مسلات المرمر،
ومن قبور قُدَّت في صخر الجرانيت المزركش الألوان،
ومن أبي الهول برته عوادي الزمن،

ومما تخفيه إثيوبيا المعتمة في ثنايا التلال من صحرائها؛
وبين المعابد المتهافتة جدرها هناك،
بين العمد الشوامخ والتماثيل الغلاظ
التي تصور من هو أكثر من الإنسان، حيث وقف شياطين المرمر
يلحظون سر السماء في مسالك نجومها؛ وحيث الموتى
يعلقون خواطرهم الصوامت على الجدر الصوامت التي تحيط بهم؛
هنالك أخذ الشاعر يسير الهوينى، يتأمل ما خلَّفته
الدنيا من عهد شبابها؛ وقضى يومه الطويل القائظ
وهو يحدق البصر في تلك الأشباح الخرساء، ولم ينصرف
حين ملأ القمر رحاب الأبهاء الملغزة أشباحًا سابحة،
بل واصل الشاعر تأمله وظل يحدق بالبصر،
ثم يحدق، حتى أشرق على ذهنه الخالي معنًى
كأنه الوحي الملهم؛ إذ رأى
مولد الزمان الذي يهزُّ بأسراره النفوس.

وهذه أبيات قصيدة له رائعة عنوانها «إلى قبرة»:[٦١]

نعماك أيها الروح المبارك
— فإنك لم تكن قط طائرًا —
أيها الروح الذي يصبُّ صميم فؤاده صبًّا
من السماء أو قربها
في نغماتٍ دافقاتٍ من فنِّك الفطري،

* * *

فما تزال تصعد ثم تصعد
مبعدًا عن الأرض في صعودك،
كأنك سحابة من نار،

---

[٦١] To a Skylark.

وترف بجناحَيك عبر محيط من القبة الزرقاء،
لا تني مغردًا في صعودك، ولا تنفك صاعدًا وأنت مغرد،

* * *

في بريقٍ ذهبي
من الشمس الغاربة
سطعت السحب في ضيائه،
أراك طافيًا عاديًا،
كأنك مرح «مجرد» انطلق لتوِّه يسري.

* * *

المغرب الأرجواني الشاحب
يفنى حولك إذ تطير
كأنه نجم في السماء
غمره الضحى من ضوء النهار؛
خفيتَ عن النظر، لكني أسمع صياح نشوتك،

* * *

أسمعها نفاذة كأنها السهام
من ذلك الكوكب الفضي
الذي يذوي سراجه الوهاج
كلما وضح من الفجر الضياء؛
يذوي حتى لا نكاد نبصره، لكننا نحسُّ وجوده هناك،
الأرض كلها والهواء
بصوتك تدوي
كأنه القمر حين يتعرى الليل
فلا تحجبه سحابةٌ واحدة،
كأنه القمر يدفق أشعته فتُترَع بها حِفَافُ السماء.

* * *

لسنا ندري ماذا عساك أن تكون
فماذا يقرب منك شبهًا يا ترى؟

إن قوس قزح سحابُهُ إذ يفيض،
قطراته لا تسطع بحيث ترى،
كذلك حيث أنت يسيل هاطل من النغم.

* * *

إنك كالشاعر اندسَّ
في شعلة من فكره،
وأخذ ينشد الألحان، ولم يطلب إليه إنشادها،
حتى يستوقف مسامع الدنيا
فتصغي إلى آمالٍ ومخاوف لم تكن بها آبهة.

(٧) جون كيتس John Keats (١٧٩٥–١٨٢١م)

«شلي» و«كيتس» بين الشعراء السبعة[٦٢] الذين يمثلون حركة الابتداع، هما أخلصهم من آثار الماضي وأقواهم تصويرًا للمذهب الجديد. وقد ولد «جون كيتس» بعد زميله بثلاث سنوات ومات قبله بعام؛ مات في السادسة والعشرين وهو في ريعان الشباب. ولقد قلنا عن «شلي» إن قوة شاعريته أخذت تعلو وتزداد حتى يستحيل الحكم ماذا كان ينتهي إليه شعره لو مُدَّ له في أجله، أما «كيتس» فقد بلغ ببعض قصائده ذروة الكمال التي ما كان له ولا لغيره من الشعراء أن يجاوزها، فما فقدناه بموته السريع هو نقص في كمية الإنتاج لا قصور في درجة الكمال. ولد «كيتس» لأبٍ فقير يسوس الجياد، لكنه لم يُحرَم نعمة الدرس، وتخرج طبيبًا جراحًا، ومارس مهنته سبعة أعوام، ثم جذبته فطرته إلى الاشتغال بالأدب، وقد ربطته صلات الصداقة برجلَين من أئمة النقد الأدبي إذ ذاك هما «لي هَنْت»[٦٣] «هازلِت»[٦٤] فتعلم من الأول بعض خصائص الشعر الحديث، وحفزه الثاني على دراسة الشعر الإنجليزي القديم؛ لكن الشاعر الشاب لم يكن في حاجة إلى كثير إرشاد؛ فحسبه أن يترك نفسه لدوافع نفسه، فله من فطرته الشاعرة ما يكفل له الأصالة والابتكار.

[٦٢] هم: «كولردج» و«وردزورث» و«سذي» و«سكُت» و«بَيْرُن» و«شِلي» و«كِيتس».

[٦٣] Leigh Hunt.

[٦٤] Hazlitt.

أخرج «كيتس» أول إنتاجه في الشعر وهو في الثانية والعشرين، ديوانًا لا يُبين عن نبوغه في أكمل مراتبه، ثم نشر بعد عام قصيدته «أنديميون»[٦٥] وهنا بدأت عِلَّته تستفحل وتقوى، وأخذت علائم السُّل تظهر عليه واضحةً جلية، ومع ذلك استطاع بعد عامَين أن يخرج ديوانًا آخر فيه طائفة من القصائد الروائع مثل «لاميا»[٦٦] و«هايبريون»[٦٧] و«ليلة عيد القديس أجنيرس»[٦٨] ثم سافر إلى إيطاليا ليلقى حتفه في روما.

كان لـ «كيتس» خصائصُ واضحة تميزه عن سواه، منها أنه كان يبحث في كل عصور الأدب عن موضوعات تصلح ليتخذ منها هياكل لقصائده، بحيث يستطيع أن يقرن فيها الصورة بالنغم، ثم يؤدي بها المعنى الذي يريد أداءه، ومنها قدرته العجيبة على التغلغل إلى صميم الشعوب التي يقرأ عنها، فهو لم يعرف اللغة اليونانية، ومع ذلك يكاد يُجمع النقاد أن الأدب الإنجليزي كله لا يشتمل على قصيدة تمثل الروح اليونانية كما تمثلها قصيدته «نشيد على وعاءٍ يوناني»؛[٦٩] وكذلك كان ما قرأه عن الأدب الوسيط قليلًا، وبهذا القليل تمكن من تصوير روح الحياة في العصور الوسطى وكتب قصيدته La Belle Dame Sans merci فصوَّر بها تلك الحياة أروع تصوير.

وهذه أمثلة من شعره:

ففي قصيدة «أنديميون» قال عن الجمال هذه الأسطر:

الشيء الجميل متعة لا تزول،
جماله يزكو ولا يحول
قط إلى عدم، بل ما ينفك يجعل من مخادعنا
كِنًّا هادئًا لمأوانا، ومن نعاسنا
نومًا مليئًا بحلو الرؤى وبالعافية والتنفس الهادئ؛
وإذن فكأنما نحن في كل صبح نضفر

[٦٥] Endymion.

[٦٦] Lamia.

[٦٧] Hyperion.

[٦٨] The Eve of St. Agnes.

[٦٩] The Ode on a Grecian Urn.

من الزهر رباطًا يربطنا بالأرض،
رغم ما يعاودنا من غمٍّ وما نعاينه من قحط
في نبل الطبائع لا يتفق ومنزلة الإنسان،
ورغم ما نصادفه من أيامٍ داجية، ومن صعابٍ
شائكةٍ مُعتمة تعترض سبيلنا،
فتحول دون سيرنا؛ نعم. على الرغم من كل هذا
ترى لونًا من ألوان الجمال يزيل الغشاوة
عن أنفسنا القواتم، كالشمس والقمر،
والشجر قديمه والجديد، إذ يمد ظلًّا تتفيؤه
الأغنام الساذجة؛ وكالنرجس
بعالمه السندسي الذي يعيش فيه، وكالجداول الصافية
التي نسجت لأنفسها غلالة بليلة
تقيها الصيف الحرور، وكالأعشاب تنمو في جوف الغابة
غنية بما انتثر فيها من الزهرات ذات الأريج؛
وكالذي أصاب مشاهير الموتى من قضاء
فيه جلال صوَّره لنا الخيال؛
وكالذي سمعنا أو قرأنا من رائع القصص،
كل هذا معين لا ينضب من شرابٍ خالد
ينصبُّ علينا من حافة السماء.

وهذه قصيدةٌ أخرى عنوانها «أغنية للخريف»:

يا فصلًا فيه الضباب وفيه ينضج الثمر،
يا صديقًا حميمًا للشمس المبدعة التي تمنح الأزهار النضرة والإيناع،
كأنما دبَّرتما معًا أمر الكروم التي تلفُّ حفاف السقوف،
فاتفقتما كيف تباركانها وتثقلانها بالثمار،
كما اتفقتما كيف تحنيان بالتفاح أشجار الكوخ غطى جذوعها الطحلب،
لقد دبَّرتما معًا كيف تُترعان الفاكهة كلها بالنضج حتى الصميم،
وكيف تكبِّران اليقطين وتملآن قشور البندق

باللباب الحلو؛ ثم كيف تزهران الزهر
وما تزالان تزهرانه في أواخر الفصل لتهيئا للنحل طعامًا،
حتى يحسب النحل أن أيام الدفء ليس لها نهاية؛
إذ يرى أن «الصيف» قد أترع له الخلايا حتى فاضَ شهدُها.

* * *

من ذا الذي لم يرك يا خريف وسط محصولك المخزون؟
فإن لم تكن خزينًا، فها أنت ذا عند مجمع الغلال
قد افترشت الأرض في غير احتفال،
وشعرك رفرفته الريح التي هبَّت لتذروه؛
أو ها أنت ذا غارق في نعاسك في أخدود المحراث الذي لم يتم حصاده
أنعستك من الخشخاش نفحات، فألقيت منجلك
لتبقي على حزمة من الحصاد انضفرت أزاهرها، كانت ستقطف بأول ضربة من منجلك،
وأحيانًا أراك في نبتة من فضلات الحاصدين
لبثت مُحنيةً رأسها المثقل عَبْرَ مسيل الماء،
أو أراك إلى جوار معصرة التفاح ترقب صابرًا
آخر القطرات تسَّاقط ساعةً بعد ساعة؛
أين أناشيد الربيع، أين؟
دع عنك أناشيد الربيع، فلك يا خريف أنغامك،
فحين تزخرف السحائب المخططة نهارك إذ ينحدر برفق إلى الغروب،
فتصبغ بالورد سهولًا جُمعت منها الحنطة وبقيت أعقابها؛
عندئذٍ يأخذ البعوض الصغير في تغريد لحنٍ حزين
بين صفصاف النهر، حينًا تراه يعلو
وحينًا يهبط، كلما هبَّت النسمة الخفيفة أو سكتَتْ عن الهبوب،
وكذلك تسمع الحملان التي اكتمل نموها تثغو عند السفوح،
والصراصير عند حفاف الحقول تغني، وفي صوتٍ رخيم
يصفر أبو الحناء في البستان،
كما تزقزق العصافير طارت في الهواء زرافات.

(ب) القصة

(١) وولتر سكُتْ

لقد تحدثنا عن «سكُتْ» شاعرًا من شعراء الحركة الابتداعية في الأدب الإنجليزي، ونتحدث عنه الآن كاتبًا للقصة من الطراز الأول بين قُصَّاص العالم أجمع. وربما عجبت للدافع المباشر الذي حوَّل أديبنا من قرض الشعر إلى كتابة النثر، وذلك أنه رأى ذكر «بَيْرُن» يتسع ويزداد حتى لم يعد لنفسه خطر بالقياس إليه، فأخذته الغيرة وضرب بقلمه في مجالٍ آخر، فكان هو المجال الذي أعدَّته له الطبيعة التي قلَّما تخطئ هدفها. على أن «سكُتْ» حين اتجه بجهده إلى القصة لم يكن يخطو في أرضها أولى خطاه، فهو حكَّاء منذ الصبا، وكانت له محاولاتٌ موفَّقة فيها، فلما اعتزم أن تكون القصة ميدانه أخذ يقلِّب في أوراقه القديمة حتى أخرج من بينها فصولًا كان قد أنشأها من قصص «ويفرلي» [٧٠] فمضى فيها الآن حتى ختامها ونشرها، فجاءت آيةً أدبيةً كبرى أثارت إعجاب النقاد جميعًا، كما صادفت هوى القراء؛ فأما الإنجليز منهم فقد رأوا فيها جدة وطلاوة فيما عرضته عليهم من مناظر اسكتلندة وأخلاق شعبها، وأما أهل اسكتلندة فقد وجدوا فيها ما عهدوه في بلادهم فأعجبهم منها دقَّتها وصدقها. على أن هؤلاء القراء من إنجليز وإسكتلنديين على السواء قد فاتهم أن عظمة هذه المجموعة الخالدة لا ترتكز على صدق وصفها لاسكتلندة وأهلها فحسب، بل ترتكز قبل ذلك على أنها تعرض الحياة الإنسانية عامة في ثوب من الفن الرفيع، فالمناظر والأشخاص فيها — على الرغم مما يكسوها من خيال الكاتب — تُصوِّر ما يصادفنا في الحياة، فكأنما هي حية تسري فيها الدماء وتدبُّ فيها الحركة والنشاط، وليست من قبيل القصص القديمة التي تهوِّل وتشطح في الخيال وتزخرف الأشخاص، فتجعل كل ما فيها دُمًى خشبية يحركها اللاعب وهي في ذاتها ميتةٌ جامدة.

ولم يكد ينشر هذا الأديب الفحل مجموعته هذه حتى أحسَّ كأنما وقع من نفسه على كنزٍ ثمين، فأخذت قصصه بعد ذلك تتوالى في تتابعٍ سريع؛ فكنت تراه يفرغ من القصة الطويلة في ستة أسابيع، ولم ينفق في أيٍّ منها أكثر من بضعة شهور؛ وبذلك أخرج سلسلةً كل حلقة فيها آيةٌ خالدة، فالحق أن قصصه كلها من الجودة والروعة بحيث يكاد يستحيل

---

[٧٠] Waverley.

القول إن هذه أو تلك أفضلها جميعًا. حسبنا أن نذكر أنه أخرج أول الأمر نحو عشر قصصٍ طوال تدور كلها حول وطنه اسكتلنده، ثم لعله أحسَّ أن الموضوع قد أنهكته إفاضة الحديث، فاكتفى منه بهذا القدر واتجه إلى تاريخ بلاده وتاريخ أوروبا عامة يسرد الحوادث في لونٍ قصصيٍّ بديع. ولقد تُصادف ناقدًا يأخذ على الكاتب أنه لم يراعِ الدقة في سرد حوادث التاريخ، لكن مثل هذا النقد لا يصدر إلا عن رجلٍ تُعوِزه الدراية بالفن الأدبي في كتابة القصص التاريخي، وخير قصصه في هذا الباب قصة «أيفانهو»[٧١] التي صوَّر بها عصر الملك شارل قلب الأسد، وقصة «كونتن دروِرد»[٧٢] التي عالج فيها صورةً من صور التاريخ الأوروبي، وله في الحروب الصليبية قصتان «الطلسم»[٧٣] و«الخطيبة».[٧٤]

إنك لا تستطيع أن تستعرض القصة في مراحل نموها دون أن تذكر «وولتر سكُتْ» الذي دفعها إلى الأمام دفعةً قوية؛ فهو الذي خلق القصة التاريخية خلقًا بعد أن لبثت ما يقرب من ألف عام تحاول الظهور محاولاتٍ كانت تنتهي دائمًا بالخيبة والفشل، وهو الذي عرف كيف يجعل الخصائص القومية لأمة من الأمم محورًا أساسيًّا للقصة. ولو عُرض الأشخاص الذين خلقهم خيال الأدباء — في كل العصور — في متحف لوجدت «سكُتْ» قد خلق منها عددًا لا يجاريه في كثرته أديبٌ آخر إلا شيكسبير، ثم هو يفضل شيكسبير في كثرة ما صوَّر من مناظر في قصصه. وكان له أعظم الفضل في رفع القصة إلى مستوى الأدب الرفيع؛ إذ جاء وهي على شيء من الزراية، توضع في منزلةٍ أدنى من سائر الصور الأدبية، ولا يحاولها إلا قلة من الأدباء ويقرؤها الناس في شيء من التخفِّي والاستحياء، فتركها وهي — بفضله — في منزلةٍ واحدة مع سائر ضروب الأدب احترامًا ودَرًّا للمال وخصوبة في الإنتاج.

(٢) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥–١٨١٧م)

تصغر هذه الكاتبة معاصرها «سكُتْ» بأربعة أعوام فقط، لكن لم يكتب لها أن يمتد بها الأجل بقدر ما امتد به؛ إذ ماتت ولها من العمر اثنان وأربعون عامًا. ولئن عُدَّ «سكُتْ»

[٧١] Ivanhoe.

[٧٢] Quentin Durward.

[٧٣] The Talisman، نقلها إلى العربية الأستاذ محمود محمود، فهي من خير النماذج لقصصه.

[٧٤] The Betrothed.

أبًا للقصة في القرن التاسع عشر، فلا شك أن «جين أوستن» أمٌّ لها؛ فكلاهما كان للقصة واضعًا للأسس، مقيمًا للدعائم. فبينا ترى «سكُتْ» قد طرق بقصصه كل الأبواب الممكنة، ثم مضى في بعضها إلى حدٍّ بعيد من الجودة والإتقان، ترى زميلته «أوستن» قد تناولت بنجاح — يوشك ألَّا يقل عن نجاحه — أبواب القصة التي لم يمسَّها «سكُتْ» إلا مسًّا رفيقًا.

تلقَّت «جين» درجةً عالية من التعليم، وعاشت معظم سنيها في الريف قُراه ومدنه؛ وماتت ولم تتزوج. وقد بدأت كتابة القصة وهي حول العشرين من عمرها، لكنها لم تجد ناشرًا، وكانت أولى قصصها «كنيسة نورثانجر»،[٧٥] اشتراها منها ناشر، لكنها لم تُنشر إلا بعد موتها؛ وأول ما نُشر لها في حياتها قصة «سلامة إدراك ودقة إحساس»[٧٦] ثم تبعها قصة «كبرياء وتعصب»[٧٧] ثم جاء بعد هذه ثلاثٌ أخرى، وهي في كل قصصها هذه كادت لا تعالج إلا موضوعًا واحدًا هو حياة الطبقة العالية في أنحاء الريف. ولن تجد في عالم النقد ناقدًا لرأيه وزن إلا رأيته يضع هذه الكاتبة في الصف الأول بين أصحاب القصة أجمعين.

«كنيسة نورثانجر» موضوعها قصة فتاةٍ جميلةٍ ذكية ظنها أحد الأغنياء وارثة فرحب بها وأغدق عليها من كرم وفادته إغداقًا رجاء أن تكون زوجة لابنه، فلما تبين له فقرها طردها من منزله طردًا عنيفًا. و«سلامة إدراك ودقة إحساس» تدور حول شخصيتَين مختلفتَين لأختَين شقيقتَين، إحداهما على شيء من الرعونة تستجيب لدوافع العاطفة بغير احتكام للعقل، والأخرى هادئة تُحكِّم إدراكها العقلي في شتى أمورها، تركهما أبوهما في عُسر فعاشتا مع ذوي قرباهما الأغنياء. وأساس القصة مقارنة بين الأختَين في مختلف المواقف. والدرة العصماء بين هذه القصص كلها، قصة «كبرياء وتعصب» وهي قصة فتاةٍ طَموحٍ أبية النفس أحبها شابٌّ غني، لكنها نبذته في كبرياء لما لمسته فيه من ازدراء لأهلها وذويها. وهكذا تمضي الكاتبة في قصصها جميعًا تُصوِّر لنا الفقراء على اختلاف صورهم وهم يخالطون الأغنياء لتُرينا كيف يفكر الأغنياء وكيف يعيشون. وهي تختار أبسط الموضوعات لقصصها، لكنها حين تجري الحوار أو تحلل الأشخاص تُبدي براعة قل أن يكون لها نظير. ولو لم يكن في قصتها حبكة لكفاها جودة مثل ذلك الحوار البارع وهذا التحليل الدقيق. ويتميز أسلوبها بشيء من السخرية الرفيقة التي لا تفارق قلمها،

[٧٥] Northanger Abbey.

[٧٦] Sense and Sensibility.

[٧٧] Pride and Prejudice.

وقد يأخذ عليها الناقدون أحيانًا أنها تقسو في بعض المواضع في سخريتها. ومهما يكن من أمر هذه الكاتبة القديرة، فقد وجهت أدب القصة توجيهًا جديدًا حين بينت في وضوح وقوة أن الحياة اليومية المألوفة المعروفة إذا أجاد الفنان ملاحظتها والاختيار من أجزائها، كانت له معينًا خصيبًا لا ينضب، للقصة في أعلى مراتبها.

(ج) المقالة

على الرغم من هذا المجهود الجبار الذي بذله «سكُتْ» و«جين أوستن» ربما لم تكن للقصة المنزلة الأولى في عالم النثر في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وربما كنا أدنى إلى الصواب إذا جعلنا تلك المنزلة الأولى للمقالة التي وجدت مجالًا خصيبًا في الصحف الأدبية التي كثرت في ذلك العهد لتسدَّ حاجة عند القراء. ولم تكن المقالة عريقة الأصول في الأدب، فقد رأينا في الجزء الثاني من هذا الكتاب، ونحن نؤرخ لمونتيني في الأدب الفرنسي، كيف خُلقت المقالة خلقًا على يدي «مونتيني» في القرن السادس عشر، لكن العجيب في أمرها أنها حين ولدت جاءت كاملة الخلق والتكوين، وأخذت — منذ ظهرت في عالم الوجود — توسع من نطاقها من حيث الموضوعات التي تعالجها، فكانت مجالًا لتحليل الشخصيات، ومتنفَّسًا للأديب يبثُّ فيها مشاعره وخواطره، وميدانًا للنقد الأدبي، ووسيلة للإصلاح الاجتماعي. وهكذا لبثت المقالة طوال القرنَين السابع عشر والثامن عشر أداةً طيِّعة في يد الأديب يتخذها لكل موضوع شاء أن يكتب فيه، ومن حسن حظها أن تناولتها أيدي فحول الأدباء فضمنت لها القوة وطول البقاء. فلما كان الثلث الأول من القرن التاسع عشر — وهو العهد الذي نحن الآن بصدده — تعهدتها طائفة من الأفذاذ، حسبنا أن نذكر منهم الأربعة الأعلام: «لام» و«هَنت» و«هازِلت» و«دي كِونسي».

(١) تشارلز لام Charles Lamb (١٧٧٥–١٨٣٤م)

هو لندني المولد والنشأة والإقامة، تلقى بعض التعليم المدرسي ولم يبلغ في شوطه إلى غايته؛ إذ أُريد له أن يُستخدَم في إحدى الشركات الكبرى، لكن حياته اضطربت بسبب جنونٍ موروث لم يبلغ في حالته حدَّ الجنون الكامل إلا فترةً قصيرة، ثم كانت علامته بعد ذلك شذوذًا في سلوكه، غير أنه كان أشد ظهورًا في أخته «مارية» حيث انتهى بها إلى قتل أمها في ثورة من ثورات جنونها. وأخذت هذه الثورات الجنونية تنتابها على فترات تزداد

قصرًا كلما تقدمت بها السن. وكانت «مارية» تقيم مع أخيها «تشارلز» الذي أحبها حبًّا شديدًا، ولم يتزوج حرصًا على راحتها.

الْتقى «لام» بكولردج فكان له في حياته الأدبية أبلغ الأثر، وقد يكون هو الذي وجه «لام» إلى دراسة الأدب في عهد اليصابات دراسةً ملكت عليه نفسه حتى إنه أنشأ مأساة على غرار المآسي في ذلك العهد عنوانها «جون وودفيل»[٧٨] وأخرج مع أخته «مارية» «قصص من شيكسبير»،[٧٩] ونشر مجلدَين فيهما مختارات من الأدب التمثيلي في عهد اليصابات، علق عليها بمذكراتٍ نقديةٍ رائعة، وأما آيته الكبرى فهي «مقالات إليا»[٨٠] التي طبعها بطابعه مادة وأسلوبًا حيث جاءت شيئًا فريدًا في الأدب الإنجليزي كله، وقد حاول أن يقلده المقلدون لكنهم جميعًا انتهوا في محاولتهم إلى الفشل؛ ففي خياله، وفي أسلوبه، وفي فكاهته خصائص تدركها بذوقك ولا تستطيع لها تحليلًا ولا وصفًا.

اتخذ لام المقالة أداة للتعبير عن نفسه، واتخذ من شخصٍ خيالي يرمز به إلى نفسه أطلق عليه «إليا»، محورًا تدور حوله أفكاره وخواطره وذكرياته وتأملاته. وهو في كل ما كتب سواء أكان ذلك تعليقًا على كتاب أو على شخص صادفه في حياته أو على وضع من أوضاع المجتمع؛ إنما كان يعبر عن صدى هذا الشيء أو ذاك في نفسه هو دون أن يجعل هذه النظرة الذاتية صريحةً مباشرة. لكن النظرة الذاتية في أدبه لها خصائص يتميز بها عن سواه، فكل أديبٍ ذاتيٌّ فيما يكتب إلى حدٍّ ما، لكن ليس كل أديب ذاتيًّا بمعنى أن يشقَّ نفسه شطرَين، شطر منهما ينقد شطرًا آخر نقد الحذر البصير الذي لا يغيب عن ذهنه قط ما يقع فيه الإنسان من خداع، إذ يحكم على الأشياء وفق هواه فيخطئ أحيانًا وهو لا يدري بخطئه لأن هواه قد أعماه. وبهذا الأسلوب الذاتي المحايد عادت المقالة إلى ما كانت عليه عند أول خلقها على يدي «مونتيني».

ومع ذلك فلم يكن «لام» في مقالته صورةً مكررة من «مونتيني»، بل ظل بينهما هذا الفارق الذي جعل لكلٍّ منهما شخصيته في أدبه؛ «مونتيني» يحلل نفسه تحليلًا أقرب جدًّا إلى ما يصنعه عالم النفس إذ يردُّ المركب إلى عناصره الأولية، ثم هو يستخرج العبرة لعلها تكون درسًا يقوِّم الأخلاق، أما «لام» فلا يجعل همه هذا التحليل ولا ذلك التقويم إنما أراد

[٧٨] John woodvil.

[٧٩] Tales From Shahespeare، وقد نقله إلى العربية الأستاذ محمد بدران.

[٨٠] Esseys of Elia.

شيئًا واحدًا، هو أن يمتع نفسه بما يكتب وأن يمتع قارئه بما يقرأ، وهو في ذلك فنانٌ مطبوع، إن أراد أن يرهف حسَّ قارئه أو أن يعلو بنفسه، اصطنع لذلك سبيلًا غير مباشرة بحيث لا يحسُّ قارئه أنه إزاء معلم يؤدِّبه.

(٢) لي هنت Leigh Hunt (١٧٨٤–١٨٥٩م)

لم يكد «هَنْت» يفرغ من دراسته حتى وجد سبيله إلى منصب في الحكومة يضمن له اطرادًا في حياته، لكنه لم يلبث أن تركه مدفوعًا برغبته في الاشتغال بالأدب؛ وكان له أخ يعرف كيف يشق طريقه في الحياة العملية؛ فتعاون الشقيقان على إخراج صحيفة تلوَّنت بالدعوة إلى الحرية ومعارضة الحكومة. وقد زُجَّ «لي هنت» في السجن لمهاجمته للوصي على العرش عندئذٍ، ولبث بعد خروجه من السجن خمسين عامًا، لم يكد يغادر فيها مدينة لندن، ولم يشتغل خلالها إلا بالأدب. ولم يكن «هنت» في الصف الأول من رجال الأدب في شعره أو نثره؛ إذ أعوزه الفراغ وطمأنينة العيش، فكان يكتب على عجل لكسب قُوته، كما أعوزه الذوق المرهف. والفراغ وسلامة الذوق الأدبي شرطان لازمان للأديب الممتاز. وأبرع ما برع فيه قدرته على النقد الأدبي؛ فقد كان سديد الرأي في تقدير إنتاج غيره من الأدباء، ثم قدرته على كتابة المقالة الصحفية التي تتناول شتى الشئون؛ فهو في هذه نابغٌ قدير لا يدين لسابقيه إلا بالقليل، وله أعمق الأثر في عشرات من لاحقيه في هذا المجال. وقد حاول «هنت» أن يكتب أدبًا قصصيًّا وغيره من ألوان الأدب فلم يفلح؛ فكأنما خلق بطبعه كاتبًا صحفيًّا. غير أنه في الصحافة أقرب شبهًا بأدباء الصحافة الأقدمين منه بالمحدثين؛ إذ كان يتولى كتابة الصحيفة بنفسه، أو — على الأقل — كان العامل الرئيسي في تحريرها؛ فلم تكن الصحيفة الأدبية — مثلها اليوم — ميدانًا تتعاون فيه أقلام طائفةٍ كبيرة من الكتاب. كان «هنت» مخلصًا فيما جاهد في سبيل نشره من آراء في إصلاح السياسة والاجتماع والدين، فقد أراد للأفراد والمجتمع نظرة للأمور تسودها القيم الروحية العليا، وله أعظم الفضل في أن خفف عن المقالة الأدبية بعض أعبائها وهيأها للصحافة، بحيث جعلها أداةً صالحة لكثيرٍ جدًّا من أغراض الإصلاح، ولعله كان في الأدب الإنجليزي أول من استخدم المقالة في النقد المسرحي، وفي هذا تبعه «هازلت» وتفوق عليه إلى مدًى بعيد. وله في النقد آراءٌ صائبة صدر فيها عن تمثله بنماذج الأدباء القدامى، وخير ما خلفه لنا هذا الكاتب سيرة حياته[٨١]

[٨١] Autobiography.

التي ملأها بما يستوقف القارئ بالإعجاب، والتي تلقي ضوءًا قويًّا على الرجل وعلى عصره الذي كان غنيًّا بالأدباء الأعلام. ومما خلفه أيضًا مجموعات مقالاته وأهمها «رجال ونساء وكتب»[٨٢] و«الفطنة والفكاهة»[٨٣] و«الخيال السوي والخيال الشاطح».[٨٤]

(٣) وليم هازلت William Hazlitt (١٧٧٨–١٨٣٠م)

هو في النقد أعظم من زميلَيه «لام» و«هنت»؛ بل إن شئت فقل إنه من أئمة النقد في آداب العالم كلها. ربطته الصلات بكولردج كما ربطت غيره من أدباء العصر، فكان لكولردج أعمق الأثر في توجيهه وإشعال نبوغه، كما صنع بكل من اتصل به. وعاش «هازلت» حياةً فيها كثير من المتعة لكن تنقصها السعادة، فقد تزوج مرتين، وساء حظه فيهما معًا؛ إذ اختلف مع الأولى اختلافًا أدى إلى الطلاق، وهجَرَته الثانية بعد زواجها منه بأمدٍ قصير، ولعله المعيب في كلتا الحالتين، لأنه كان معروفًا بحدَّة طبعه التي ضاق بها حتى أخلص الأصدقاء. وكان يهاجم الناس عن طبع يميل إلى المشاكسة بداعٍ وبغير داعٍ، بل حمله ذلك الطبع المشاكس على الخوض بنقده وهجومه في أدب الأسبقين فضلًا عن المعاصرين. وكانت تنقص «هازلت» الدراية التامة بالآداب واللغات الأجنبية، لكنه رغم هذه النقائص كلها، أنتج في نقد الأدب الإنجليزي مجموعة من المقالات والمحاضرات تكاد لا تجد لها نظيرًا؛ ولهذا كان في عصره كاتبًا يُحسَب حسابه، ومن العجيب أنه لم يلقَ كل هذا التقدير عند الجيل الذي تلاه، لكنه عاد بعدئذٍ إلى الصعود في نظر الأجيال التالية، ولعله حتى اليوم لم يوضع بعدُ موضعه الصحيح.

«هازلت» فردي في روحه، بحيث وقف إزاء العالم موقف التحدي والمصارعة في السر والعلن، فكل ما تواضع عليه الناس من رأي وعقيدة أصابته طعنات نقده التي لم تصدر عن جهلٍ عابث، بل صدرت عن رجل أوتي من نفاذ البصيرة وصواب الحكم قسطًا موفورًا. وإن شئت أن تتخيله فصوِّر لنفسك رجلًا بلغت به الكبرياء حدًّا مفرطًا، واعتدَّ بنفسه اعتدادًا حدا به أن يستهين بسواه، بل أن يمقت غيره من أفراد الإنسان، ولم تكن له هذه

[٨٢] Men, Women and Books.

[٨٣] Wit and Humour.

[٨٤] Imagimation and Fancy.

النفس السمحة ولا هذا الصدر الرحب الذي ييسر على نفسه طريق الحياة، لكنه مع ذلك كان إذا ما أراد نقدًا ضبط من نفسه جماحها واتَّزن في حكمه على نحوٍ يدعو حقًّا إلى كل إعجاب. فهو بهذا ثنائي الشخصية تراه على لون في حياته وعلى لونٍ آخر في نقده، ولعل في هذا الازدواج مصدر شيء من خصوبته وإن يكن بغير شك مصدر تعاسته وشقائه. وهو على أي الحالَين صاحب نظرةٍ نقَّادة، من طبعه أن ينقد ما يصادفه، وهو في هذه الثورة أو ما يشبه الثورة صنيعة الثورة الفرنسية ووليد دعوةٍ قوية الأصداء إلى تحكيم العقل في كل الأمور والاهتداء بهديه؛ وهو من هؤلاء الرجال الذين يرون أن «الحياة عقيدة وجهاد» أعني أنه يعتقد بصواب المبدأ النظري ثم لا يلين بعد ذلك في جهاده في سبيل ما اعتقد صوابه.

وإنه لما يبدو تناقضًا في القول أن نزعم أنه من رجال الأدب الابتداعي — والأدب الابتداعي أَميَل إلى الأخذ بالعاطفة — ثم نزعم في الوقت نفسه أنه يسلم قياده لأحكام العقل. لكن هذا التناقض الظاهر ربما زال لو أضفنا إلى هذين الزعمَين تحديدًا، فاحتكامه إلى العقل هو في تبيُّن الحدود التي ينبغي أن تقف عندها العاطفة؛ أعني أنه يسلم بضرورة أن يترك الإنسان نفسه على سجيتها في التأثر بالأشياء والحكم عليها بالفطرة واللقانة، على ألَّا يجاوز ذلك الحدود المشروعة.

كان «هازلت» ناقدًا للأدب وناقدًا لأوضاع الحياة في آنٍ معًا، وهو في نقده مطبوع بصراحةٍ عجيبة، صراحة مصدرها ثقته بنفسه؛ فلا يعبأ في قليل أو كثير أجاء رأيه مستطابًا عند الناس أم مريرًا. وهو في تبيُّنه للعيوب لا يصطنع التحليل بقدر ما يلجأ إلى الإدراك المباشر، فعينه الفاحصة لا تخطئ ما يريد أن يراه؛ ولذلك تحس وأنت تسايره في أيما طريق شئت كأنما يلفتك الرجل لفتاتٍ مفاجئةً متداركة، تقلب لك آراءك التي أَلِفْتها رأسًا على عقب، ويزيح عن عينَيك الغشاوة التي تريك ظواهر الأشياء حقائق ثابتة. وقد تمدحه على صنيعه لك، وقد تسبُّه وتلعنه لأنه سيُريك رغم أنفك الحقائق المرة عن بعض الأشياء، وليس الإنسان على استعداد دائمًا أن يصغي إلى الحق.

وكذلك ترى هذه اللفتات المفاجئة القوية في نقده الأدبي، فهو — بحركةٍ واحدةٍ سريعةٍ ماهرة — يجد نفسه في صميم الشخصية التي هي موضوع نقده، لا يحاور في ذلك ولا يداور؛ ثم هو يتدرج في خروجه من ذلك الصميم الذي وقع عليه شيئًا فشيئًا؛ فإذا بك ترى المعالم والقسمات في جلاء ووضوح. وكثيرًا ما كان يقع على جانبٍ خفي من نفس الأديب الذي يكون موضوع بحثه، حتى ليُخيَّل إليك أنه يهتدي في ذلك بهذه الأساليب التي يستخدمها أصحاب التحليل النفسي في هذه الأيام فيبرزون بها ما خفي عن العيون. على

أنه بغير شك لم يكن معصومًا من الخطأ، فقد يضل بسبب تعصبٍ سابق لرأي بذاته. ومن أمثلة خطئه في الحكم أنه لم يرَ في «شلي» شاعرًا مُجيدًا. لكنه على كل حال من أقل النقاد ضيقًا في الأفق وجريًا مع الهوى، وفضله عظيم في تحليل كثير من شخصيات شيكسبير، فهو من المعجبين بأدب النهضة عامة، وإن يكن من العسير عليك أن تجد له عصرًا معيَّنًا أو شاعرًا خاصًّا أو مدرسة بذاتها تنسبه لها، فهو مادح أينما وجد ما يستحق المدح، مهاجم أنَّى صادف ما يستثير الهجوم.

(٤) تومس دي كونسي Thomas De Quincey (١٧٨٥–١٨٥٩م)

مات أبوه وخلفه صغيرًا، لكنه ترك له إرثًا لا بأس به، وإن يكن «دي كونسي» بدَّده فيما بعدُ على نحوٍ لا يشينه، غير أنه يدل فيه على غرابة وشذوذ؛ مثال ذلك أنه أجزل العطاء لرجال الأدب — فقد أعطى مبلغًا كبيرًا لكولردج — وأنه لم يعمل شيئًا مما يعود عليه بالكسب اعتمادًا على ثرائه الموروث، وأنه لم يتمَّ دراسته الجامعية، إلى غير ذلك من أمور. ولما كان الشباب والفراغ والجِدَة مفسدةً للمرء أي مفسدة، كان لأديبنا بدوات في شبابه، منها إدمانه المفرط في «الأفيون»، وقد ذكر لنا مغامرات شبابه في سيرة حياته التي كتبها بقلمه وفي كتابٍ آخر عنوانه «اعترافات مدمن في الأفيون».[٨٥]

عرف «دي كونسي» في نفسه القدرة على الإنشاء؛ ثم نفد ماله الموروث، فأخذ يكتب كتابة لا تنقطع مدى أربعين سنةً من حياته. وفي أخريات أيامه جمع كثيرًا مما كتب وأعاد طبعه، فكان لنا بذلك أكبر مجموعة في الأدب الإنجليزي من أدب المتفرقات وأكثرها تنوعًا؛ فقد كان هذا الأديب يجمع في نفسه دقة التحقيق العلمي وسعة الاطلاع، وكانت له قدرة على القصص، وموهبة نادرة المثال في العرض والتلخيص، فضلًا عما امتاز به من فكاهة ونبوغ في الأسلوب المنمق المزخرف الذي لن تجد من يفضله فيه، ذلك إن وجدت من يجاريه. وكان يعلم أنه موهوب في هذا الضرب من الكتابة، لكنه أخطأ فظنَّ أن مثل ذلك النثر المزوَّق أعلى منزلةً من النثر السلس المتدفِّق. ومهما يكن من أمر فإنه إنما يحتل مكانه في تاريخ الأدب لأنه في طليعة من غيروا مجرى النثر الأدبي في القرن التاسع عشر، فجعلوه نثرًا مزخرفًا بعد أن كان ساذجًا عاريًا من كل تنميق. وقد وجد «دي كونسي» في ميدان الأحلام مجالًا

[٨٥] Confessions of an Opium Eater.

فسيحًا لنثره، وهذه حقيقة لها مغزاها الواضح ودلالتها القوية؛ إذ لبث النثر الفني مائة وخمسين عامًا لا يريد لنفسه شيئًا فوق أن يكون أداة للتعبير عن شئون الحياة العملية، وها هو ذا ينتقل بمَثَله الأعلى إلى ميدانٍ آخر، فصار على يدي «دي كونسي» أداة للخيال قبل أن يكون وسيلة للتعبير عن الواقع. ولا شك في أن هذه نتيجةٌ طبيعية لمذهب «وردزورث» في الشعر — الذي أسلفنا الكلام عنه — بأن جوهر الشعر في المعنى لا في طريقة الأداء؛ فقد يكون الكلام شعرًا حتى إن خلا من الوزن والقافية؛ فكان من أثر هذه الدعوة أن رأينا بعض أنصار المدرسة الجديدة يكتبون الشعر منثورًا، أو قل يكتبون النثر ليكون شعرًا.

(د) ضروبٌ أخرى من النثر

آثرنا أن نقسم الحديث في النثر قسمَين، فقسم للمقالة أسلفناه، وقسمٌ آخر لضروب النثر الأخرى التي ظهرت فيما كان يؤلَّف من الكتب على اختلاف موادها، وذلك لأن الأسلوب في الحالتَين مختلفٌ أشد اختلاف، فما أساغه الذوق في المقالة لم يكن ليسيغه في الكتاب. فقد كان يتعذَّر على «دي كونسي» — مثلًا — أن يجد ناشرًا لكتابه «اعترافات مدمن في الأفيون» لو أنه أخرجه كتابًا كاملًا، فلولا أنه نشره في الصحف الأدبية منجَّمًا في مقالات لما وجد سبيله إلى المطبعة. فقد اختار أدباء المقالة في العصر الذي نؤرخه — الثلث الأول من القرن التاسع عشر — الأسلوب المنمق لمقالاتهم، وكان هذا التنميق في الأسلوب علامة التجديد، لكن مثل هذا الأسلوب لا يصلح في كتابٍ طويلٍ متصل؛ لهذا كان للنثر في ذلك العهد أسلوبان مختلفان: أسلوب للمقالة وأسلوب للكتاب، وسنختار اثنين من أصحاب الأسلوب الثاني لنسوقهما مثالًا للنثر الأدبي في غير المقالة، وهما: «سَذِي» و«ماكولي».

(١) سَذِي Southey

لقد أسلفنا الحديث عن «سَذِي» شاعرًا من شعراء الابتداع، وزعمنا إذ ذاك أنه خالد بنثره أكثر منه بشعره؟ فلو فرضنا أن للنثر الإنجليزي معيارًا يُقاس به الجيد والرديء، كان نثر «سَذِي» أقرب ما يكون إلى ذلك المعيار؛ فيوشك أسلوبه أن يكون نموذجًا يُحتذى. نقول ذلك على سبيل الافتراض الذي يقرب الصورة إلى الأذهان، لأننا نعلم أنه يستحيل أن يكون لكل ضروب النثر طريقةٌ واحدة وأسلوبٌ بعينه، فلكل موضوعٍ طريقة تصلح له، ولكل كاتبٍ أسلوبه الخاص الذي ينبغي أن يُحكم عليه باعتباره كائنًا حيًّا مستقلًّا دون

النظر إلى سواه. وآيته النثرية الكبرى هي «حياة نلسن»؛[٨٦] ولو أنه من الحق أن يُقال إن قدرة الكاتب في التعمق في أسرار النفس كانت لها حدودها، وإنه حين تسلف «كارلايل» في التأريخ للأبطال كان مثله الأعلى في البطل مشوبًا بعاطفته الوطنية. ومهما يكن من أمر فقد قدَّم لنا «سَذِي» في شخص «نلسن» صورةً للرجل النشيط الطامح الذي لا يزال يدنو من غايته في نمو لا ينحرف ولا ينتكس. وقد أظهر الكاتب براعةً ممتازة في تلخيص الحوادث الكثيرة التي صادفت بطله تلخيصًا جاء في سياقٍ رائعٍ خلَّاب. وإن شئت وصفًا لما يمتاز به نثر «سَذِي» في هذا الكتاب فقل إنه الوضوح والنقاء، وللكاتب قدرةٌ عجيبة على استخدام الألفاظ الفصحى والعامية والمتداولة والمزخرفة كلها جنبًا إلى جنب بحيث تأتي الديباجة رغم ذلك كله متَّسقة البناء سليمة الحبك.

(٢) ماكولي Macaulay (١٨٠٠–١٨٥٩م)

ماكولي نابغ منذ طفولته، فقد كانت سنُّه العقلية أسبق من سنِّه الزمنية بمرحلةٍ بعيدة، وكانت له ذاكرة هي أعجوبة الأعاجيب؛ فلما كان في التاسعة من عمره قرأ قصيدة «سكُتْ» «المنشد الأخير»[٨٧] مرةً واحدة فحفظها وأنشدها؛ ولازمته هذه الذاكرة القوية مدى الحياة، فكانت له أكبر عون على ملء كتابته بالإشارات التاريخية والأدبية؛ مما جعل لمقالاته وتاريخه قيمةً نادرة، وكان في ذلك غير منافَس، لكن إلى جانب ذلك كان اعتماده على ذاكرته في بعض المواضع مؤديًا به إلى الزلل. وكان «ماكولي» يقرأ في سرعة تكاد تستحيل على سواه، ويقرأ كل ما تقع عليه يداه، دون أن ينسى شيئًا مما قرأ. وقد عالج كتابة الأدب وهو دون العاشرة، وظفر وهو طالب بالجوائز الأدبية على بعض ما أنشأ.

ليس الصواب كل الصواب أن يُحشر «ماكولي» في زمرة أدباء الابتداع بغير تحفظ، فهو في حقيقة أمره مرحلةٌ وسطى بين ذلك العهد وما تلاه؛ فهو ربيب أعوام سادت خلالها في إنجلترا الفلسفة العملية النفعية التي تقيس العمل بمقدار ما يعود به على الناس عامة من خير، وكان لهذا الاتجاه الفكري أكبر الأثر في «ماكولي» إذ جعله يُؤْثِر أحكام العقل المنطقي وينشد في الظواهر تتابع الأسباب ومسبباتها، بل إن معيار الحق عنده هو ما يسود الظواهر

[٨٦] Life of Nelson.

[٨٧] ترجمنا جزءًا منها عند الحديث عن «سْكُت» الشاعر.

من اطراد ينمُّ عن انسياق للقواعد، ولذلك أثره في كتابته للتاريخ، فلم يكن بالمؤرخ الذي يتعقب الوثائق بحثًا عن الحقائق، بل كان يقرأ عن العصر الذي يؤرخ له، ثم يكوِّن فكرةً واتجاهًا عقليًّا إزاءه، ثم يُنسِّق كل ما يكتبه عن ذلك العصر وفق هذه الفكرة وهذا الاتجاه العقلي؛ يثبت ما يؤيده ويمحو ما ينفيه؛ فوراء تاريخه رجل له نزعاته وأفكاره وآراؤه يريد أن يعبر عنها فيما يكتب من التاريخ. وفي رأيه إذا لم يُكتَب التاريخ ليكون درسًا لقارئه ففيمَ يكتب؟ فلا غرابة أن يرفضه المؤرخون المحترفون، وأن يرحب به الأدباء؛ لأنه رجل لم تَعنِه الحقيقة في ذاتها بقدر ما عنته آثارها في نفسه ونفس قارئه؛ ولهذا تراه يرسل لقلمه العنان فيختار ما يعجبه من الصور ليبلغ أعمق ما يمكن أن يبلغه من أغوار قارئه.

ولكنك تخطئ لو ظننت أنه شطح مع خياله في كتابة التاريخ إلى حدٍّ يقربه من القصة، فتاريخه تاريخٌ يتوخَّى الصدق في الرواية، على نحو يختلف بعض الشيء عن طريقة المؤرخ المحترف، فهو يبحث عن الوثائق والشواهد التي تعينه على تصوير إطار وبطانة تبرز عصره الذي يتناوله بالوصف إبرازًا واضحًا. وهو ممتاز في قدرته على وصف أوضاع الحياة وعلى أن يحيط الأشخاص والحوادث بجوٍّ نابض بالحياة، بحيث يستحيل عليك أن تقرأه دون أن تمتزج نفسك بحياة العصر الذي يقدمه إليك، وذلك كله يرجع إلى قدرته على النفاذ إلى قلب الشخص أو صميم الحادثة فيفهمها على حقيقتها ويُفهمك إياها.

له كتاب عن تاريخ إنجلترا يُصوِّر عصر الانتقال من القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر، وله مقالات — كل مقالة بمثابة كتابٍ صغير — عن بعض رجال الأدب ورجال التاريخ، وهو أبرع في مقالاته منه في تاريخه؛ لأنه على كل حال مقيَّد في كتابة التاريخ ببعض القيود التي هو منها طليق حين يؤرخ لشاعر أو كاتب، على أن أسلوب الحديث فيهما متشابه، والمادة في «المقالات» أضحل منها في «التاريخ» وهو كثيرًا ما يبعد فيها عن الصواب في أحكامه، لكنه إذا كتب عن أديب صادف هواه فهنالك تجده في أعلى ذراه.

ولا يمكن الحديث عن «ماكولي» دون أسلوبه وخصائصه، فهو دفَّاقٌ سلسٌ واضح تكثر فيه المقابلة كما يكثر فيه القول القصير القوي؛ مرةً تطول معه الجمل ومرةً تقصر وتتركز كأنها الأمثال السائرة، وهو على كل حال يُعنى أكبر العناية بهندسة بنائه بحيث يخرجه متَّزنًا متَّسقًا، هنا عبارةٌ طويلة يقابلها هناك عبارةٌ طويلة مثلها، وفي هذا الجانب استعارة تقابلها في الجانب الآخر استعارةٌ مثلها وهكذا. ويؤخذ عليه جمودٌ في طريقة تفكيره وتعبيره؛ فهو يمضي في كل ما يكتب على صورةٍ واحدة وضع فيها كل ثقته، ولا نظنه قد وقف مرةً ليناقش نفسه الحساب فيرى إن كان في ذلك مخطئًا أو مصيبًا.

الفصل الثاني: العصر الفكتوري

وهو الثلثان الأخيران من القرن التاسع عشر

(أ) الشعر

يمثل الشعرَ في عصر فكتوريا شاعران بينهما من التفاوت ما لا تجد مثيلًا له بين شاعرَين في عصرٍ واحد، وهما «تِنِسُن» و«براوْنِنْج»؛ لكنهما على اختلافهما في طريقة الأداء يكمل أحدهما الآخر؛ الأول يغني لعاطفته والثاني يغني لعقله.

(١) ألفرد تنسن Alfred Tennyson (١٨٠٩–١٨٩٢م)

أما أولهما «تنسن» فقد وجد سبيله إلى مدرسةٍ ثانوية فإلى جامعة كيمبردج حيث ظهر نبوغه في الشعر، فظفر بجائزة من الجامعة على إحدى قصائده. وقد نُشر له أول ديوان وهو في الحادية والعشرين من عمره، ولم تكن يراعة الشاعر في هذا الديوان الأول قد ثبتت بين أنامله، وإن يكن قد أظهر براعةً فائقة في التصوير وانسجام النغم مع المنظر الذي يصوره. ثم أصدر بعد ذلك بعامَين وبعض عام ديوانًا آخر جاءت قصائده أقرب إلى الكمال من قصائد الديوان الأول. ومن أبرز قصائد الديوان الثاني قصيدة «سيدة شالُتْ»،[١] ولكنه لم يكن بعدُ قد بلغ منتهي كماله، ووجَّه إليه رجال النقد طعناتٍ قاسية. ومما يجدر

---

[١] The Lady of Shalott.

ذكره في هذا الصدد أن الشاعر اهتدى بهذا النقد وأصلح من شعره، فلم تجئ حملة النقد بمثابة الصقيع الذي يفتك بالنبات قبل اكتمال نموه، بل كانت كلذعة البرد تمسُّ شجرةً أفرطت في النمو فتُمسكها ليحسن فيها الزهر والثمر فيما بعدُ. ولبث «تنسن» بعد ذلك ما يقرب من عشرة أعوام يقرض الشعر ولا ينشره، ثم نشر مجموعتَين في آنٍ واحد، إحداهما تحتوي على طائفة من قصائده القديمة، وقد راجعها وأصلحها على ضوء ما وُجِّه إليه من نقد، والأخرى مجموعة من قصائدَ جديدة، وهنا يكاد يجمع النقاد على أن الشاعر بلغ في هذه المجموعة أقصى مداه. وجاء في هذه المجموعة بعض قصائده المشهورة مثل قصيدة «يوليسيز»[٢] و«موت أرثر».[٣]

كان العنصر الجديد في هذه المجموعة الجديدة هو السلاسة في عرض المناظر وتصويرها، ثم اتساق الأنغام في الألفاظ والجمل والأبيات والمقطوعات، بحيث تأتي موسيقى القصيدة في النهاية على أتمِّ اتفاق مع المعنى. أما براعته في التصوير فسرُّها دقة ملاحظته للطبيعة بحيث لم تفلت منه دقيقة من دقائقها. وأما روعة موسيقاه فقد أعانه فيها ضخامة ثروته اللفظية وقدرته على وزن الكلام وزنًا يخلب السمع مهما كان البحر الذي يُجري فيه قصيدته، وبخاصة في شعره المرسل غير المقفى، فهو في هذا الضرب من الشعر في سماء وحده بالقياس إلى من حاول هذا النوع من شعراء الإنجليز، لا يعلو على منزلته فيه سوى «ملتن».

لبث «تنسن» بعد ذلك خمسين عامًا يقرض الشعر الجيد، فيضيف بذلك إلى إنتاجه إنتاجًا جديدًا يزداد تنوُّعًا وكمالًا، لكنه في كل ذلك لم يكد يأتي بالجديد المبتكر من ضروب الشعر، شأنه في ذلك شأن الكثرة الغالبة من أئمة الشعر في العالم؛ فقلما يأتي الشاعر العظيم بالمبتكَر الجديد في نوعه، وهو إن جاء بشيءٍ مبتكر لم يكن من أعظم إنتاجه.

أخذ «تنسن» منذ ذلك الحين يشتهر بين القراء حتى أصبح ما يباع من دواوينه موردًا من الرزق لا بأس به، ثم أُضيف إليه موردٌ جديد هو راتبٌ أُجري عليه من القصر؛ ولذلك لم ينفق جهده إلا في الشعر، وظل على مهل يصقل مجموعةً أخرى لها أعظم الخطر في إنتاجه، وهي طائفة من «المراثي»، ثم أخرج قصيدة «الأميرة»[٤] وهي أطول قصائده وأروع

[٢] Ulysses.

[٣] Morte d’Arthur.

[٤] The Princess.

ما ظهرت فيه عبقريته في الشعر المرسل، وهي تُعدُّ من أعظم الشعر في الأدب الإنجليزي كله، وهي تمثل ضربًا من الشعر الابتداعي الطروب الذي يقابل في الشعر الاتباعي ما يسمى «بالشعر الحماسي الساخر»:[٥] كلاهما يتناول موضوعًا تافهًا ويعالجه كأنه موضوعٌ هامٌّ خطير؛ فقصيدة «الأميرة» في هذا النوع في الأدب الابتداعي تقابل قصيدة «بوب» «اغتصاب الخصلة»[٦] في الأدب الاتباعي، وكلٌّ منهما آية نوعها. وأخيرًا نشر الشاعر ديوانه «أناشيد المَلك»[٧] الذي كفل له إمارة الشعر الإنجليزي حتى ختام حياته، وقد اتخذ الشاعر من أسطورة الملك أرثر[٨] موضوعًا لهذا الديوان.

وهذه قصيدته «سيدة شالت» نسوقها مثالًا لشعره:

١

على جانبَي النهر تمتد
حقولٌ مديدة من شعير،
تكسو النجد، وبالأفق تلتقي،
وخلال الحقول يمتد الطريق
إلى ذات البروج العديدة، إلى «كاملت»،
والناس هنالك في جيئة وذهوب
يحدقون حيث السوسن عابق،
حول جزيرة ثمة في مرمى البصر؛
جزيرة «شالت».

* * *

الصفصاف مبيض والرجراج مهتز،
وهبات النسائم ارتعشت قائمة
خلال الموجة التي ما تنفك تجري

[٥] Mock heroic.

[٦] The Rape of the Lock، انظر ما قلناه عن هذه القصيدة في الجزء الثاني.

[٧] The Idylls of the King.

[٨] راجع أسطورة الملك أرثر في الجزء الأول.

في النهر جنب الجزيرة،
تجري منسابة إلى «كاملت»؛
جدرانٌ رماديةٌ أربعة وأبراجٌ رماديةٌ أربعة،
كلها تطل على فضاءٍ فسيح من زهور،
والجزيرة في سكونها تؤوي
سيدة شالت.

* * *

حذاء الحاشية — والصفصاف لها قناع —
تنزلق السفائن الثقال مشدودة
إلى خيلٍ وئيد؛ ثم في غير احتفاء
مرق الزورق حريري الشراع
يطير سبحًا إلى «كاملت»
لكن من ذا رآها بيدٍ ملوِّحةً؟
من ذا رآها عند شباكها واقفة؟
بل من ذا في طول البلاد عرف
سيدة شالت؟!

* * *

لا يعرفها سوى الحاصدين يحصدون عند الفجر،
يتخللون أعواد الشعير الملتحي،
وهنا يسمعون أغنية يرتد صداها مرحًا،
من النهر ينثني رائقًا
متجهًا صوب ذات البروج، صوب «كاملت»،
وعندما يضيء القمر ترى الحاصد المنهوك
يكوِّم ما ضمه فوق النجاد ذات الهواء الطليق،
تراه يصغي، ثم يهمس: «إنها ربة الفتنة»،
إنها سيدة شالت.

٢

لبثتْ هنالك تنسج بالنهار والليل
نسيجًا سحريًّا ساطع الألوان،

فقد سمعت هامسًا يقول
إن عليها اللعنة لو وقفت!
شاخصة بعينَيها إلى «كاملت»
لم تدرِ ماذا عسى اللعنة أن تكون،
فمضت في نسجها لا تني،
ليس غير النسج يشغلها
سيدة «شالت».

* * *

وتحركت على مرآةٍ مجلوَّة السطح؛
مرآةٍ تدلَّت أمامها طوال العام.
أشباح العالم التي أخذت أمامها تبدو،
فرأت هنالك الطريق القريب
إذ ينثني صوب «كاملت».
وعند انثنائه تدور دوامة النهر،
وهنالك ترى أبناء الريف أجلافًا غلاظًا،
وترى البائعات حمر المعاطف
يمضين مبعدات عن «شالت».

* * *

آنًا ترى جمعًا من مراح الغواني،
وآنًا ترى رئيس الدير ممتطيًا جوادًا،
ومرةً ترى الغلام الراعي أجعد الشعر،
وأخرى ترى الصبي الخادم طويل الشعر قرمزي الرداء
ماضيًا في طريقه إلى ذات البروج؛ إلى «كاملت».
وحينًا ترى في مرآتها الزرقاء؛
ترى الفرسان اثنين اثنين على الجياد
وليس لها بينهم فارسٌ مخلصٌ وفيٌّ
سيدة «شالت».

* * *

لكنها في نسجها لم تزل يسرُّها
أن تنسج ما يبدو على سحريِّ مرآتها

فكم مرةٍ، خلال الأمسية الساكنة،
جاءت جنازة، فيها ريش وأضواء
وموسيقى، ماضية إلى «كاملت»!
وكم مرةٍ حين كان البدر في كبد السماء
جاء المُحبَّان تزوجا منذ قريب!
«لقد أوشكت بالأشباح أن يضيق صدري» هكذا قالت
سيدة «شالت».

٣

وقاب قوس من سقف مخدعها
جاء راكبًا بين أكوام الشعير،
وسطعت الشمس خلال أوراق الشجر،
وانعكس بريقها على درع ساقَيه؛
ساقي الباسل «سير لانسِلُت».
فارس شارته الصليب الأحمر لم ينفك جاثيًا
أمام سيدة وهو مدَّرِع
درعًا تلألأ على الحقل الأصفر
بجوار القصر البعيد، قصر «شالت».

* * *

وتلألأ في الفضاء سرجه ذو اللآلئ
كأنه جمع من النجوم نراه
عالقًا في المجرة الذهبية،
ورنَّت أجراس السرج في مرح
إذ هو في طريقه إلى «كاملت».
ومن نجاده المزركش تدلَّى
بوقٌ فضيٌّ ثقيل،
وبينا هو راكب شنت عدته
بجوار القصر البعيد، قصر «شالت».

* * *

كان الجو أزرق صافيًا
فأضاء سرجه المغطى باللآلئ،
ولمعت فوق رأسه الخوذة وريشتها،
سطع كلاهما معًا كأنهما الشعلة اندلعت،
بينا هو راكب نحو «كاملت».
وكثيرًا ما حدث خلال الليل الأرجواني
تحت عناقيد النجوم اللألاءة
أن هوى في السماء جرمٌ مضيء يجرُّ وراءه ذيلًا من ضياء
هوى في السكون الشامل حول «شالت».

* * *

أشرق في ضوء الشمس جبينه الوضَّاء العريض،
وعلى السنابك الصقيلة خطر الكميُّ،
وفاضت من أسفل خوذته
ذوائب شعره الفاحم بينا هو راكب؛
راكب صوب «كامِلُتْ».
من الشط حينًا ومن النهر حينًا
لمع ضوءه على بلور مرآتها،
وحذاء النهر أخذ يغني
«سير لانْسِلُتْ»

* * *

تركت نسجها، تركت منوالها،
خطت في الغرفة ثلاثًا من خطواتها،
رأت سوسن الماء مزدهرًا
رأت خوذة الفارس وريشتها؛
شخصت بعينها صوب «كامِلُتْ».
طار النسج في الهواء سابحًا،
انشقت المرآة شقًّا فادحًا،
«لقد حلت بي اللعنة!» هكذا صاحت
سيدة شالُتْ.

٤

الرياح الشرقية العاصفة تدوي،
والغابات الشاحبة الصفراء تذوي،
والمجرى العريض على شطآنه يشكو،
والسماء الوطيئة أمطارها هطالة
فوق أبراج «كامِلُتْ».
وجاءت هابطة فوجدت زورقًا
تحت صفصافة على الماء طافيًا،
فحوْلَ حيزومه كتبت
«سيدة شالُتْ».
* * *
وعلى امتداد النهر ما امتد قاتمًا —
كأنها النبي المقدام في ذهوله
يرى كل ما سوف يصيبه من سوء —
شخصَتْ وعلى محياها بريقٌ آسن؛
شخصت إلى «كاملت».
وعندما غاب النهار
أرخت لزورقها الرباط وانطرحت،
وحملها المجرى العريض بعيدًا بعيدًا
سيدة شالُتْ.
* * *
وبينا هي راقدة في ثوبها الأبيض الناصع
الذي رفَّ في الهواء يمينًا وشمالًا،
وأوراق الشجر تسَّاقطُ عليها خفافًا،
ومن حولها لغط المساء
طافت صوب «كاملُتْ».
وبينا شق زورقها الماء بحيزومه
خلال الحقول، حذاء التلال غطاؤها الصفصاف،
غنت آخر أغانيها، وسمعها الناس تغني
سيدة شالُتْ.

* * *

سمعوا نشيدًا حزينًا عليه جلال،
تنشده في صوتٍ عالٍ مرةً، ومرةً في صوتٍ خفيض،
وأخذت دماء عروقها تجمد رويدًا رويدًا،
وأظلم في عينَيها الضياء،
وهي ما تزال مصوَّبة نحو «كاملُتْ»،
إذ قبل أن يطفو بها الماء
إلى أول دار على شاطئ النهر
ماتت وهي تغني نشيدها
سيدة شالُتْ.

* * *

تحت البرج والشرفة
وحذاء البهو وحائط البستان
مرَّت طافية في محياها الوضيء
مرَّت — وعليها شحوب الموت — بين شاهق الدور
صامتة نحو «كاملت».
وجاء الجمع مندفعًا إلى مرفأ النهر؛
جاءوا فارسًا وحاكمًا، سيدة وسيدًا،
وعلى الحيزوم قرءوا اسمها
«سيدة شالت».

* * *

من هذه؟ ماذا نرى؟
وفي القصر القريب المضاء
سكتتْ أصوات المرح الطروب،
وكلهم رسموا الصليب على صدورهم فزعًا
كل الفرسان في «كاملت».
أما «لانْسِلُتْ» فظل يخطو مفكرًا
قال: «إن لها لوجهًا فاتنًا!
يا رحمة الله تنزلي عليها
سيدة شالت.»

(٢) روبرت براوننج Robert Browning (١٨١٢–١٨٨٩م)

ولد «براوننج» في ضاحية إلى الجنوب من لندن، ولم يتلقَّ دراسةً منظمة ولا هو ممن تخرجوا في أكسفورد أو كيمبردج؛ لذلك تراه على الرغم من سعة اطلاعه وحسن تذوِّقه لما قرأ، كانت تنقصه لمسة العلماء التي تميَّز بها معاصره «تِنِسُنْ»، ومع ذلك فقد كانت لشعره خصائص وسماتٌ لا تكاد تخطئها من أول قصيدةٍ نظمها إلى آخر إنتاج أخرجه، ذلك لو استثنينا بعض إنتاجه الغثِّ الذي لم يقصد به إلى شيء سوى أن يُطعِم جمهرةً من القراء أرادت أن تقرأ لبراوننج حين اتسعت شهرته كائنًا ما كان الموضوع أو الأسلوب.

كانت باكورة شعره قصيدة «بولين»[٩] أنشأها في عامه التاسع عشر، ونُشرت وهو في الحادية والعشرين، وهي وإن لم تبلغ حد الكمال بالقياس إلى نتاجه المتأخر، إلا أن عليها طابعه الشعري الذي لم يفارق قلمه حتى النهاية، وهو في القالب المسرحي الذي عرفت به الكثرة الغالبة من شعره؛ فالقصيدة عند «براوننج» قطعةٌ تمثيلية يدور فيها الحوار، لكنها مع ذلك لم تُكتَب للمسرح بل لا تصلح للمسرح؛ إذ قد يكون فيها شخصٌ واحد، ثم قد تخلو من الحوادث خلوًّا تامًّا، لكنها عندئذٍ تغوص في تحليل هذا الشخص الواحد الذي تدور حوله القصيدة، فكأنما خواطره يحاور بعضها بعضًا، وكأنما نفسه تنحلُّ إلى نفوسٍ عدة تبيِّن تركيب شخصيته في شتى ظلالها وأضوائها. وعقب الشاعر على قصيدته تلك بقصيدة «باراسِلسَسْ»[١٠] التي فاقت زميلتها جمالًا، وتقدمت عليها خطوةً نحو القالب المسرحي الذي أشرنا إليه، فها هنا لم يعد الشاعر يتحدث عن أشخاصه، بل ترك الأشخاص تعبر عن نفسها.

بهاتين القصيدتَين وضع «براوننج» خطة مستقبله الشعري كله، وإلَّا يكن قد ظفر بالإعجاب منذ باكورة نتاجه، فقد أخذ المعجبون يزدادون، وأخذ صوته بين القراء يتسع، وظل رجال النقد على شيء من الحيرة أيُثبتونه في قائمة الشعراء أم يتمهَّلون، حتى أخرج للناس ديوانه «نَوَّارٌ ورمان»[١١] فقطع عندهم حبل الشك، وبات — عند أشد النقاد ترددًا وتحفظًا — بين الشعراء الذين لا ريبة في صدق شعرهم، وكان عمره إذ ذاك نحو الثلاثين،

[٩] Pauline.

[١٠] Paracelsus.

[١١] Bells and Pomegranates.

ثم ظهرت له بعد ذلك مجموعة أطلق عليها «غنائيات مسرحية»[١٢] أجرى فيها القصائد على نمطه المعروف؛ وعندئذٍ تزوج الشاعر من شاعرة معروفة «اليصابات براوننج» وأخرج قطعتَين جميلتَين «وقفة عيد الميلاد ويوم شم النسيم»[١٣] و«رجال ونساء»،[١٤] ثم ماتت زوجته واضطرب إنتاجه، وبعدئذٍ أصدر «شخصيات مسرحية»[١٥] الذي يُعدُّ آخر نتاجه العظيم. ولسنا نستطيع أن نختم القول في تفصيل قصائده الكبرى دون أن نذكر له قصيدتَي «جيمزلي»[١٦] و«الحَبر ابن عزرا»[١٧] اللتين تُعدَّان من أعظم ما أنتجه القرن التاسع عشر كله من شعر.

طريقة «براوننج» في إنشاء القصيدة هي أن يتخذ شخصيةً معينة أو حكاية بذاتها، ويرجَّها رجًّا عنيفًا ليفرق عناصرها ويشرِّحها تشريحًا ليعرض لك أعضاءها عضوًا عضوًا دون أن يعينك على تركيب هذه الأعضاء في النهاية جسمًا مترابط الأجزاء. وأما طريقته في الأداء فهي النَّظم المرسل الذي لا قافية فيه. وكثيرًا ما ينحطُّ نظمه إلى مستوى النثر من حيث الإيقاع والرنين، أو ينقص جماله بما يصطنعه أحيانًا من ألاعيب في تركيب ألفاظه، وقد لا تجد في نظمه في بعض المواضع ما يغريك بالإعجاب، وعلى الرغم من أنه لا يكاد يخطئ في قواعد العروض إلا أنك تحس في أمثال هذه المواضع أن شيئًا ينقص هذا الكلام الذي أنت بصدده ليكون شعرًا له في الأذن وقع الشعر.

لقد قال عنه ناقد حين كان يرثيه عند موته، إنه كان «شاعر الحب»؛ فدهش الناس لهذا الوصف يُنعَت به هذا الشاعر الذي لم يمجد فيه أنصاره ومريدوه سوى فكره وفلسفته! كيف يكون شاعر الحب هذا الذي نراه يضرب بعقله في أغوار موضوعه، هذا الذي ترك لزميله «تِنِسُنْ» أن يعبر عن عواطف العصر ليتولى هو التعبير عن نزعاته العقلية؟ لكن الناقد سرعان ما تبعه آخرون، ثم لم يلبث الآخرون أن لحق بهم آخرون حتى أصبح «براوننج» في تاريخ الأدب من شعراء الحب في غير ريبة ولا جدل. لماذا؟ لأنه لم يفتأ يبشر

[١٢] Dramatic Lyrics.

[١٣] Christmas Eve and Easter Day.

[١٤] Men and Women.

[١٥] Dvamatis Personae.

[١٦] James Lee.

[١٧] Rabbi Ben Ezra.

بقوة الحياة وعنفوان الحياة وانتصار الحياة وظفرها على كل ما يقف في سبيلها من جمود. لم تُذكِّره الشيخوخة الموت بل بامتداد الحياة، ولم يُذكِّره الفشل بالفناء بل بالنجاح يُكتَب آخر الأمر للأحياء. لقد كان «براوننج» شاعر الحب حين كان اللسان الناطق بقوة الحياة وتيارها الزاخر، وربما أصاب شوقي حين قال إن «الحياة الحب والحب الحياة.»

وهاك بعضَ قصيدته «الحبر ابن عزرا» مثالًا لشعره:

شِخْ معي عجوزًا حَمَل السنينا،
أفضل العمر أعوام بقينا،
هي للعمر انتهاء، ومن أجل النهاية كان ابتداء؛
أعمارنا في يدَيه (أي في يدي الله)
يدَي الذي يقول: «أردت أن يكون العمر كلًّا بجزأيه،
وما الشباب إلا نصفٌ، فتوكل على الله، لا تخف وأقدم لتخبر الكُلَّا.»

* * *

لست أنتقص شبابًا يقول في صوت المتنهد
— إذ يجمع الزهر أكداسًا — أين فيك يا زهر ما يكون وردتي،
أي سوسنة أخلِّي لتكون لي موضع الذكرى؟
لست أنتقص شبابًا يدعو بصوت الطامح المتحرِّق
— إذ يجعل النجم نبراسًا — ولا بالمشتري أنا قانع ولا بالمريخ المتألِّق،
وليكن نجمي نجمًا يضم ويعلو الأنجم الأخرى!

* * *

لست أشكو في الشباب آمالًا وآلامًا
تفسد أعوامه، وأقصر بهن أعوامًا؛
فذلك حمق لا أرتضيه،
بل إني لأحمد في الإنسان هذ القلق
فلم يخلق الحيوان الأدني بمثل هذا القلق،
خلق الحيوان طينًا له منتهًى وحدود، لم تُنْفَخْ فيه شرارة تشقيه.

* * *

ألا ما كان أكذبها حياةً حين تزدهي!
لو لم يخلق الإنسان إلا ليشتهي

متعته، لو كان مخلوقًا ليسعى فيجد القوت فيطعم.
فإذا ما فرغ الطعام
كان في ذاك الختام.
وهل يشقي الهم طيرًا ملء الحويصلة؟ هل يضني الشك وحشًا جوفه أُفعِم؟

* * *

وافرحتا! إننا الآن نقترب
من الله الذي يهبُ
ولا يرجو، يؤثِّر وليس عليه مؤثِّر؛
شرارة في طينة أجسادنا تحركها
فتدنو بها نحو خالقها
المعطي وهم إليه في فقر.

* * *

إني لأرحب بالصدمات من دهري،
تجعل سير الحياة يسرًا بعد عسر،
أرحب بكل لسعة منه تحفزني: لا تقعدْ، لا تقفْ، بل واصل الدأبا.
ليت غبطتنا أن يكون ثلاثة أرباعها وصبًا!
اكدح، واسترخص في سبيل كدحك النَّصَبَا.
تعلم، لا يوقفنَّك رهق؛ غامر، لا تشكونَّ التعبا.

(٣) ماثيو آرنلد Matthew Arnold (١٨٢٢–١٨٨٨م)

أما وقد فرغنا من نابغتَي الشعر في عصر فكتوريا، وهما «تِنِسُنْ» و«براوْنِنْج» فقد بقي علينا أن نذكر شاعرَين آخرَين أو ثلاثة جاءوا في الشطر الثاني من العصر، ولم يكونوا من تفاهة الشأن بحيث لا يجدون مكانًا في هذا التاريخ.

ومن هؤلاء «ماثيو آرنلد» الذي عُرف شاعرًا وناقدًا، وهو في شعره أقل إنتاجًا وأقصر مدًى من زميلَيه «تنسن» و«براوننج»، ولكن لعله أوضح منهما دلالة على ما تعاور العصر من تحلُّل في قوة الإيمان؛ فهو — مثل «براوننج» — قد انغمس في الحياة الاجتماعية حتى أعماقها، لكنه لم يحاول — كما فعل «براوننج» — أن يدخل هذه الحياة الاجتماعية في

شعره، وجعل ميدان ذلك نثره الذي يدل على بصيرةٍ نافذة، وملاحظةٍ دقيقة، وتحليلٍ بارع لكل ما يدور في العقل الإنساني من خواطر ونزعات.

تلقى أول مراحل تعليمه في مدرسة «رَجْبي» التي لا يزال ذكرها يدوِّي في كتب التربية بفضل المشرف عليها إذ ذاك، وهو «تومس آرنلد» والد الشاعر، فالولد والوالد كلاهما ممن تحتفظ لهم إنجلترا في العهد الفكتوري بالفضل العظيم. ثم استأنف «ماثيو» دراسته في أكسفورد حيث برز ودلَّ على قدرة ونبوغ جعلاه موضع التكريم من الجامعة. ثم غادر أكسفورد ليشتغل بالتدريس حينًا ثم عُيِّن كاتمًا لسر وزير المعارف في عهده، ولم يلبث أن نُصِّب مفتشًا للتعليم، وفي هذا المنصب قضى خمسة وثلاثين عامًا كان له فيها اليد الطولى في كثير من الإصلاح، ولا تزال كتبه وتقاريره في شئون التربية مما يشار إليها بالإجلال والتقدير. ومات في نحو الخامسة والستين من عمره وهو لم يزل شابًّا في روحه وتفكيره وطلاوة حديثه، فقد قال عنه عارفوه إنه كان نعم الصديق المهذَّب الوفي المرح.

كان لأبيه بيت في منطقة البحيرات قريب من موطن «وردزورث» فكان «ماثيو» يقضي عطلاته المدرسية مع أبيه في هذا البيت؛ وبهذا أُتيح له أن ينظر بعينَيه ما كان «وردزورث» قد رأى من مفاتن الطبيعة، وأن يسمع بأذنَيه ما كان «وردزورث» قد سمع من أنغامها، فلا عجب أن رأيناه فيما بعدُ يقدم للعالم «وردزورث» مشروحًا منقودًا ليفتح الأعين والآذان لما في شعره من جمال، ولا شك أن قد كان لهذا كله أثره العميق في شعره كلما شعر.

كان «ماثيو آرنلد» متزمِّتًا في نشر شعره، حريصًا على ألا يبدو للجمهور إلا وهو في كماله، وكان ينشر دواوينه أول الأمر دون أن يذكر اسمه على غلافها، مكتفيًا بأن يقول «بقلم أ.» صنع ذلك مرتَين متواليتَين، ثم حدث فيما بعدُ أن جمع قصائد الديوانَين في ديوانٍ واحد وأصدره باسمه كاملًا، وأضاف بعض القصائد الجديدة التي لم تكن قد نشرت، أهمها «زهراب ورستم»[١٨] ثم عقب على هذا الديوان بديوانٍ آخر.

عُيِّن «ماثيو آرنلد» بعد ذلك أستاذًا للشعر في أكسفورد، ولما كان في عامه الثالث بعد الأربعين أصدر كتابه المشهور «مقالات في النقد»[١٩] الذي قيل في التعليق عليه إن «آرنلد» لم يكن في هذا الكتاب ناقدًا للأدب وكفى، بل علَّم الناس كيف ينقدون؛ إنه وضع للنقد أصولًا وقواعد حتى لم يعد عذر لمن قرأ كتابه هذا ألا يكون ناقدًا.

---

[١٨] Sohrab and Rustum.

[١٩] Essays in Criticism.

كان «ماثيو آرنلد» يتخذ لنفسه مكانًا وسطًا بين الشك والإيمان، فلا هو بالشكَّاك الذي يهدم العقائد بجرة من قلمه، ولا هو بالمؤمن الذي يعتقد بغير تفكير وتردد؛ لذلك كنت تراه يكثر التأمل في العقائد السائدة، لعله يستطيع أن يتبين فيها الصحيح والباطل، فكل قارئ من هؤلاء الذين يتشكَّكون ولكنهم لا ييئسون، يتشككون وفي أنفسهم رغبةٌ صادقة أن يجدوا ما هو جدير بالإيمان الصحيح، كل قارئ من هؤلاء سيجد التعبير عن وساوس نفسه في شعر «ماثيو آرنلد».

استمع إليه يقول في قصيدته «ساحل دوفر»[٢٠] حين استثار صوت البحر تأملاته:

إن «بحر الإيمان»
كان ذات يوم مثلك يا بحر مترعًا حتى حوافيه، وكان يمتد
حول شطآن الأرض كأنه الثنايا في ثوبٍ ناصعٍ مطوي.
أما الآن فلست أسمع
إلا زئيره الكئيب ذا الصوت المديد الرهيب،
أسمع زئيره ينسحب ليتصل بأنفاس
رياح الليل التي تهبُّ على أطراف الأرض الفسيحة المخيفة،
وعلى الفيافي البلقع من أصقاع الأرض؛
إيه يا حب! لنخلص الود

* * *

أحدنا للآخر! فهذا العالم الذي أراه
يمتد وراءنا كأنه أرض الأحلام
في تنوعه وجماله وجِدَّته
ليس يحتوي في حقيقته على هناءة أو حب أو ضياء،
ليس يحتوي على يقين أو سلام أو معونة عند الألم،
ونحن ها هنا كأننا على سهلٍ معتم
شاع فيه مضطرب المفازع من عراك وقتال،
حيث الجحافل الغاشمة يصدم بعضها بعضًا في ديجور المساء!

---

[٢٠] Dover Beach.

(٤) تشارلز سونبرن Charlss Swinburne (١٨٣٧–١٩٠٩م)

هذا رجلٌ فريد في شخصيته، فريد في شعره؛ أبواه من علية القوم، لم يشذَّا في وجه من وجوه الحياة، أما الابن فقد جاء ذا شذوذ يستوقف النظر، شذوذ في هيئة جسمه وشذوذ في سلوكه؛ فيروى عنه أنه كان يساكن قسيسًا وزوجته، وذات مساء حلا له أن يقرأ لهما روايةً تمثيلية كتبها، فوجَّه إليه القسيس نقدًا في بعض أجزائها؛ فما هو إلا أن حدج الشاعرُ بنظره فترة، ثم صرخ صرخةً داوية وأسرع إلى غرفته في الطابق العلوي، حيث ضم مخطوط روايته إلى صدره، وظل يذرع الغرفة جيئةً وذهوبًا، وعبثًا حاولت زوجة القسيس أن ينزل لعشائه، ولبث طول الليل في غرفته يتحرك ويحدث أصواتًا تدل على حالةٍ عصبيةٍ شديدة، خشي الزوجان أن تؤدي به إلى خطر. فلما أن كان الصباح استيقظ متأخرًا ونزل شاحب اللون، ولما هم القسيس أن يعتذر عما بدر منه، أجابه الشاعر بأنه أشعل نارًا في مدفأته وأحرق الرواية كلها ورقةً ورقة، فارتاع القسيس لهذا النبأ، فقال له الشاعر: «لا عليك فقد سهرت الليل كله وكتبت الرواية من ذاكرتي مرةً أخرى.» ذلك هو الرجل العجيب الذي أراد له الله أن ينشد للناس شعرًا عجيبًا.

في نحو الثلاثين من عمره ظهر له ديوان «قصائد وحكايات منظومة».[٢١] الذي لو لم يكن له سواه لضمن له المجد في دولة الشعر؛ لكنه قوبل بالسخط لأنه — في رأي القوم عندئذٍ — قد خرج عن مألوف القول العفِّ، والعصر الفكتوري معروف بتمسك أهله بكثير من آداب القول والسلوك في المجتمع؛ فاضطر الناشر أن يجمعه من المكتبات، فتصدى لإصداره ناشرٌ آخر. ومن القصائد التي عُدَّتْ إفكًا وعارًا قصيدة «دولورس»[٢٢] التي رمز بها «سونبرن» للنساء اللاتي يستخدمن جمالهن ليجذبن المحبين إلى قضائهم المحتوم، مع أن الشاعر قد رمى بها إلى غايةٍ خلقية — ذلك لو طالبنا الشاعر أن تكون له غايةٌ سوى التعبير عما يجيش في نفسه كائنًا ما كان — إذ أراد أن يبين أن أمثال هؤلاء النسوة ينتهين مع ضحاياهن إلى نفس الهاوية:

جفونٌ باردة تخفي — كالجوهر المكنون —
عيونًا صلابًا تلين سويعة،

[٢١] Poems and Ballads.

[٢٢] Dolores.

وأطرافٌ بيضٌ ثقال، وفم
أحمر قاسٍ كأنه الزهرة المسمومة؛
إن ذهبت هذه عنكِ وذهبت معها مفاتنكِ
فماذا يبقى عندئذٍ لديكِ يا «دولورس»؟

ثم صدر له ديوانٌ آخر عنوانه «أناشيد الفجر»،[٢٣] وعقَّب عليه بحلقةٍ أخرى من «قصائد وحكاياتٍ منظومة» وهو أقل جودة من الجزء الأول. ثم أخذ بعد ذلك يصدر منظوماتٍ طويلةً واحدة في إثر واحدة، تدهورت فيها شاعريته رويدًا رويدًا؛ فقد بقي له اللفظ سلسًا دفاقًا، لكن غابت عنه موسيقاه، وهي التي وضعته في الصف الأول من شعراء الإنجليز. وإذ كان إنما يمتاز بموسيقاه، نرى عبثًا أو كالعبث أن نترجم له مختارات من شعره؛ لأننا إن فقدنا في الترجمة نغمات ألفاظه وأوزانه فقد فقدنا كل شيء. ومع ذلك فهذه أمثلة من شعره، من قصيدة «أغنية المسير»[٢٤] التي يصحُّ أن يتغنى بها قادة الإنسانية في سيرها نحو الكمال:

نحن أخلاط من شتى البلاد،
مرادنا بالسير غرض قصي،
في القلوب والشفاه والأيدي
عدتنا: عسكر وقسيٌّ.
ضياؤنا تخبو له الشمس والبدر والكوكب الدريُّ.
* * *
ضياؤنا لا يعتوره توهج وأفول
مع السنين، وكلما دارت في السماء أفلاكها،
الزعازع لا توهي ولا تديل
قوةً وحدت في الشعلة أجزاءها،
شعلة تستمد لنا الضوء من روح ربها.

---

[٢٣] Songs Before Sunrise.

[٢٤] Marching Song.

وهذه «منظومة أرض الأحلام»:[٢٥]

أخفيت قلبي في عش من ورود،
أخفيته هنالك من أشعة الشمس،
أرقدته على فراش أندى من القطن المندوف،
تحت الورود أخفيت قلبي.
لماذا لا يأخذه النعاس؟ لماذا ينتفض يقظان
وليس على شجرة الورد ورقة تتحرك؟
ما الذي جعل النعاس يرفُّ بجناحَيه مبعدًا عني؟
لعلها أنشودة طائرٍ خفي!

* * *

قلت يا قلب اسكن إن الريح أرخت جناحَيها،
والأوراق الحنون تردُّ عنك شعاع الشمس إن قسا.
اسكن يا قلب فقد غفت الريح على البحر الدفيء؛
الريح التي هي أشد منك قلقًا!
أفيك يا قلب فكرة تؤرقك كأنها وخزة الشوك؟
أما تزال تتحرق لآمال عنك تنأى؟
ماذا يبعد الكرى عن جفنَيك؟
لعلها أنشودة طائرٍ خفي!

* * *

أرض الأحلام السندسية اسمها مغلق بطلسمٍ سحري
لم يره قط رحالة مخطوطًا على مصوره،
وعلى أشجارها الشهد كأنه الفاكهة الشهية
لم تعرفه قط أسواق البائعين بين السلع،
وعصافير الأحلام تنطق على مروجها المعتمة،
وأنغام النعاس تنبعث من أعالي الشجر،

---

[٢٥] Ballad of Dreamland.

ليس ثمة كلب للصيد يوقظ بنباحه الظبي في الغابة،
ليس ثمة إلا أنشودة طائرٍ خفي!

* * *

في عالم الأحلام اخترتُ موضعي،
حيث أغفو من الدهر حينًا لا أسمع لفظًّا
عن حقيقة الحب الحق، أو فنون الحب الطائش،
لا أسمع إلا أنشودة طائرٍ خفي.

(٥) دانتي جبرائيل روزتي Dante Gabriel Rossetti (١٨٢٨–١٨٨٢م)

ولد «روزتي» في لندن لأبٍ شاعر كان أستاذًا للأدب الإيطالي في جامعة لندن؛ وحسبك أن تلقي نظرةً على صورته لتعلم أن شاعرنا تجري في عروقه الدماء الإيطالية؛ فهو إنجليزي في رُبعه، إيطالي في ثلاثة أرباعه. وكانت أخلاق أوروبا الجنوبية باديةً في شخصيته وسلوكه، تراها واضحة في سرعة انقلابه وحدة انفعاله؛ فهو الآن يضحك من كل قلبه كأنه الطفل الغرير، وهو الآن في ثورة من الغضب لا يستطيع كبح جماحها.

كان «روزتي» شاعرًا ومصوِّرًا في آنٍ معًا، وبدت فيه مخايل الفنَّين إذ كان غلامًا في عامه الخامس عشر. ولم تكتمل سنته الحادية بعد العشرين حتى كان الفتى مصوِّرًا معروفًا يرسم بريشته لوحات عليها طابعه ولا يدرك غايتها منافس. وكذلك لم تكتمل سنته الحادية بعد العشرين حتى كان الفتى شاعرًا معروفًا ينشد القصائد عليها سمته، وتجد مكانها بين جيد الشعر. بل كان الفتى أكثر من مصور وشاعر؛ كان زعيمًا لمدرسة في الفن ألَّف أعضاءها ورسم لها الطريق، يتلخص برنامجها في محاولة رسم الطبيعة بكل تفصيلاتها. وللمصادفة أحيانًا تدبيرٌ محكم؛ فقد تصادف أن كانت أُمُّ شاعرنا الفنان تسير في أحد الشوارع الكبرى في لندن وفي صحبتها صديق لابنها فنان، وصادفتهما فتاة ودَّ الفنان الشاب لو جلست ليصورها، وطلب من الأم أن تعرض على الفتاة أمنيته هذه، ورضيت الفتاة، وكان ما تمنى الفنان، ثم كان شيء غير ذلك، كان أن رسمها أيضا «روزتي» فأحبها فتزوج منها. ولو زرت متحف الفن في لندن لوجدتها مصورةً بريشة زوجها في أوضاعٍ عدة. ولم يمضِ على هذا الزواج الذي نسجته وربطت عراه أيدي الفن عامان حتى لقيت الزوجة حتفها، ووقف الزوج الشاعر إلى جانب تابوتها وفي يده مخطوط شعره كله

الذي نظمه حتى ذلك الحين، ثم قال إن في سبيلها كان ذلك الشعر قد أنشد، ومعها إلى قبرها لا بد لذلك الشعر أن يمضي، ودفن الشعر مع من أوحت به في قبر واحد. ومضت أعوام قبل أن يلحَّ الأصدقاء على «روزتي» ألا يدع تلك الدرة الثمينة في ظلمة القبر لا تشهد نور الحياة، ووافق الشاعر بعد إلحاح الأصدقاء أن يُفتَح قبر زوجته وأن تُستردَّ القصائد الدفينة بين جدرانه. وطُبع الديوان وطالعه الناس فطالعوا شعرًا جميلًا، وكان ذلك والشاعر في الثانية والأربعين من عمره. وبعد عشر سنوات أصدر ديوانًا آخر يدور معظمه على الحب، ومعظم قصائده مليئة بالمعاني إلى حدِّ الغموض؛ مما دعا الشاعر أن يعتزم شرح ديوانه بنفسه، ولو أنه لم ينفذ ما اعتزم؛ مما دعا أخاه أن ينثر ديوان أخيه ليفهم القراء معانيه!

قال في قصيدته «العذراء المباركة»:[٢٦]

العذراء المباركة أطلَّت برأسها
في السماء عبر الحاجز الذهبي؛
كانت عيناها أعمق من البحر العميق
إذا ما سكنت ساعة الغروب،
وكان في يدها ثلاث سوسنات
وفي شعرها أنجم سبعة.

* * *

ذلك الحاجز يمتد في السماء عبر غمر
من الأثير، كأنه الجسر؛
وفي أسفله ترى مدَّ النهار وجَزْر الليل
يتتابعان من نور وظلام، فيكونان
للخلاء إطارًا؛ في أسفله حيث هذه الأرض
تدور حول نفسها كأنها الحشرة الغاضبة.

* * *

ومن مقامها في السماء رأت
الزمن — كأنه النبض — يهتزُّ في عنف

[٢٦] The Blessed Damozel.

خلال سائر الأكوان؛ وظلت تجاهد بنظراتها
أن تعبر بها فجوة الخليج،
ثم قالت في صوتٍ رخيم
كأنه ألحان الكواكب في دورات الفلك:

* * *

سيقدم إليَّ حبيبي وجلًا، وسيكون من خوفه معقود اللسان؛
عندئذٍ سأضع خدي
على خده وأقصُّ عليه قصة حبنا،
حبنا الذي عفَّ عن الخجل ولم يعتره الضعف مرة،
وستصادف عزة نفسي من «أمنا» العزيزة
قبولًا، وستأذن لي بالكلام.

* * *

ستأخذنا بنفسها ونحن سائران يدًا في يد
إلى «الله» الذي حول عرشه تجثو
أرواح العباد؛ وحيث الرءوس الطاهرة التي لا حصر لعدها
تنحني وحولها هالات من النور،
فإذا ما التقت بنا الملائكة غنَّت
الألحان والأناشيد.

* * *

حدقت بنظرها وأصغت ثم قالت
في صوت تغلب على نغمته الحزينة رقَّته:
«سيحدث هذا كله عند مقدمه.» وأمسكت عن الحديث
واهتزت موجات الضياء تجاهها
وعليها الملائكة صفوفًا صفوفًا سابحين،
وخشعت عيناها لله وابتسمتْ.

* * *

«ورأيت ابتسامتها» وسرعان ما
غمض أمام عيني طريقهم في الأفلاك النائية،
ثم طوَّحت بذراعَيها حذاء
الحواجز الذهبية،
ووضعت وجهها بين كفَّيها
وبكت «وسمعت بكاءها».

وكان للشاعر أختٌ شاعرة تصغره بعامَين، هي «كرستينا روزتي»،[٢٧] التي عاشت حياتها في عزلة، يفيض منها الشعر كأنه الماء ينبثق من نبعه؛ مما ينهض حجةً على فطرتها الشاعرة. فمن رأي «فيكتور هيجو» أن قول الشعر إما يسيرٌ وإما مستحيل ولا وسط بين الطرفَين، ومن رأي «كيتس» أنه إذا لم يُفِض الشعر بطبيعته كما تُورِق الشجرة بطبيعتها فخير للشاعر ألا يحاول الشعر إطلاقًا، ولو أخذنا سهولة فيض الشعر مقياسًا للشاعرية لما وجدت أشعر من «كرستينا روزتي» أخرجت ديوانَين، الأول: «سوق العفاريت وقصائد أخرى».[٢٨] والثاني: «رحلة الأمير»؛[٢٩] وهي في قصيدة «سوق العفاريت» التي سمَّت باسمها الديوان الأول تروي قصة فتاتَين قابلتا جماعةً من العفاريت إلى جانب مجرى ماء في غابة، واشْتَرَتا منهم بخصلةٍ من الشعر الذهبي عددًا من الفاكهة السحرية، أكلت منها إحداهما ورفضت الأخرى؛ أما التي أكلت الفاكهة فأخذت تذبل وتذوي؛ مما دعا أختها، رغم ما كان يملأ قلبها من رعب وخوف، أن تعود إلى جماعة العفاريت فتظفر منهم بدواء يردُّ للبنت المسحورة العافية.

وأما «رحلة الأمير» فقصة تروى عن أمير بدأ رحلته في سبيل عروسه، وكان وحيدًا وكانت الطريق شاقةً مليئة بالعقبات والصعاب، والعروس من ناحيتها ترتقب قدومه في صبرٍ نافد، وحيدةً في قصرها المعزول. فيلاقي الأمير في رحلته بائعة لبن هي في حقيقتها ساحرة تعرقل له السفر، ثم يصادف رجلًا هرمًا في كهف يحاول أن يستخرج بعلمه في الكيمياء من النحاس ذهبًا. وينجح الشيخ في أن يوقف الفتى حينًا ينفخ له النار، ثم يقطع

[٢٧] Christina Rossetti.

[٢٨] Goblin’s Market and Other Poems.

[٢٩] The Prince’s Progress.

عليه الطريق بعد ذلك فيضان كاد يغرقه؛ حتى إذا ما بات على مقربة من قصر عروسه رأى جنازتها سائرة بجسدها نحو قبرها؛ فقد أضناها الانتظار حتى جاءها الموت.

ومن شعرها:

إذا مِتُّ يا حبيبي
فلا تغنِّ من أجلي حزين الغناء،
لا تزرع عند رأسي ورودًا،
كلا ولا السَّرْو الظليل،
فحسبي أخضر العشب فوق رأسي
بليلًا بقطرات المطر والندى،
وإن شئت فاذكرني،
وإن شئت فانسني،

* * *

لن أرى بعدُ الظلالا،
لن أحسَّ بعدُ المطر،
لن أسمع بعدُ صوت البلبل
إذ يغني كأنما يبث الألم،
فبينا أنا حالمة في شفق
لا يعقبه شروق أو غروب
ربما عاودتني الذكرى
وربما طال نسياني.

(ب) القصة

(١) تشارلز دكنز Charles Dicknes (١٨١٢–١٨٧٠م)

قل ما شئتَ فيما أنتجه القرن التاسع عشر من شعر وتاريخ، وقل ما شئت فيما أنتجه من أدب النقد وأدب المقالة، فسيتخذ القرن التاسع عشر مكانته في تاريخ الأدب باعتباره عصر القصة، ذلك إن أردت أن تجمع القرن كله في حكمٍ واحد. وحسبك أن تذكر أنه عصر

شهدت فاتحته «سير وولتر سكُتْ» وأنتجت أواسطه «تشارلز دكنز» و«وليم ثاكري»[٣٠] اللذين يوضعان في طليعة الطليعة من كتَّاب القصة في الأدب الإنجليزي.

ولد «تشارلز دكنز» عام ١٨١٢م في «بورتسموث» من أب كان يشتغل كاتبًا في أرصفة الميناء، ولم يلبث أبوه أن فقد مورد رزقه هذا؛ مما انتهى بالأسرة إلى كثير من ألوان العسر والعناء، ووجد هذا صداه في صدر أديبنا حين حمل القلم ليكتب؛ فأبوه هو «مستر مِكُوبَر»[٣١] تلك الشخصية الرائعة التي صوَّرها «دكنز» في قصة «ديفد كُبَرْفيلد»[٣٢] التي تُعدُّ من خيرة إنتاجه، والتي هي إلى حدٍّ كبير ترجمة لحياته.

لم يتلقَّ «تشارلز دكنز» تعليمًا مدرسيًّا منظمًا، إنما لقف العلم من هنا وهناك، ثم كان مصدر معرفته فوق كل شيء هذا الذي لاحظه بعينَيه من حياة الناس في الطرقات والدور. ولما بلغ السابعة عشرة من عمره استُخدم مخبرًا لإحدى الصحف، لكنه لم ينشر شيئًا قبل سنته الثانية والعشرين؛ وبعدئذٍ أخذ يبعث للمجلات الأدبية مقالاتٍ يغلب عليها الوصف والخيال. جُمعت فيما بعدُ، وأطلق عليها: «صور بريشة بُز»[٣٣] ثم بدأ بعد ذلك بقليل في نشر «صحائف بِكْوِك»[٣٤] التي كتبت له الشهرة والذيوع في عالم الأدب، ودرَّت عليه مالًا جعله منذ ذلك الحين في ميسرة من العيش حتى ختام حياته، وقد جاء هذا الختام لحياته بغتة في شهر يوليو من عام ١٨٧٠م، وهو أكمل ما يكون في قواه العقلية، وأوسع ما يكون الأديب شهرة بين أهل عصره.

وأهم ما خلفه لنا «دكنز» غير ما ذكرنا: «أولفر توِسْت»[٣٥] و«حانوت التحف»[٣٦] و«مارتن تشَزِلْوِت»[٣٧] و«قصة مدنيتَين»[٣٨] و«آمال ضخام».[٣٩] ولأديبنا «دكنز» حسنات

---

[٣٠] William Thackeray.

[٣١] Mr. Micawber.

[٣٢] David Copperfield.

[٣٣] Sketches by Boz.

[٣٤] Pickwick Papers.

[٣٥] Oliver Twist.

[٣٦] The Old Curiosity Shop.

[٣٧] Martin Chuzzlewit.

[٣٨] A tale of Two Cities.

[٣٩] Great Expectations.

ومساوئ، كلاهما واضح لا ينكره إلا مغرض؛ ففي القدرة على الوصف، وبخاصة وصف مناظر المدن، ليس له بين رجال القلم ضريب، لو صوَّر لك لندن بطرقها ودكاكينها وضبابها، أو لو صور لك دخيلة منزل أو غرفة لما تركك في حيرة أأنت بصدد وصفٍ مقروء أم واقعٍ منظورٍ ملموس! ثم هو لا يقدم لك مناظره هذه خاويةً خالية من آهليها، بل يملؤها لك بالشخصيات ذوات الطوابع المميزة التي تجعلهم أحياءً بين الأحياء، ثم هو يحمل هذه الصورة التي رسمها، وهذه الشخصيات التي تعمرها وتحييها، فيحيطها لك بإطار من فكاهة هو في فنِّها علم من أعلامها. لكنك لا تعدم ناقدًا يتوجه نحو ذلك كله بنقده فيقول: إن الصورة لا شك في صدقها، وإن الأشخاص لناسٍ أحياء، لكن الكل في مجموعه أقرب إلى عالمٍ خيالي نسجه الكاتب على منوال يختلف عن المنوال الذي تنسج الحياة الواقعة عليه ديباجتها. ومهما يكن من أمر فقد كان المحيط الاجتماعي الذي يتحرك فيه خيال الكاتب هو القسم الأدنى من الطبقة الوسطى، برع في تصويره براعةً جعلت حياة هذه الطبقة ماثلة في أذهان القراء، وحفزت أولي الأمر في عصره على إصلاح الفاسد من تلك الحياة. والعجيب أنه إذا ما حاد قيد أنملة عن هذا المحيط الاجتماعي في قصصه، كان المخطئ العاجز الذي لا يكاد يقول صوابًا؛ وفي هذا أكبر سيئات فنه. وربما وجدت بين النقاد المعجبين من يزعم لك أن «دكنز» قصر فنَّه على أهل طبقته لأنه لم يرد أن يخوض في سائر الطبقات، ولو أراد لمهر، لكن ذلك دفاع العين الراضية التي هي عن كل عيب كليلة؛ لأن «دكنز» حاول أن يجاوز حياة الطبقة الدنيا من الطبقة الوسطى فكان نصيبه الفشل، وجاءت شخصياته في هذا الباب أمساخًا لا تجد لها حياةً واقعة تحيا فيها وتتحرك. وكذلك مما يؤخذ على «دكنز» أنه لم يكن برجل الفكر الذي تَدِقُّ عنده الفكرة وتعلو، وأن قدرته كلها تكاد تتركز في نوعٍ واحد من الناس، بل في سنٍّ واحدة هي سن الشباب. وآياته الكبرى بين إنتاجه العظيم، ثلاث، هي: «صحائف بِكْوِك» و«ديفد كُبَرْفيلد» و«آمال ضخام».

(٢) وليم ثاكري William Thacheray (١٨١١–١٨٦٣م)

ولد «ثاكري» في كلكتا بالهند، ومات أبوه والوليد ما يزال في خامسته، فلما تزوجت أمه من غير أبيه، أُرسل إلى أرض الوطن حيث لم يلبث أن أخذ في الدراسة التي انتهت به إلى كيمبردج، لكنه غادرها ولم ينل فيها الدرجة الجامعية. وبعدئذٍ سافر إلى ألمانيا حيث طوَّف بأرجائها حينًا، ثم استقر ليأخذ في دراسة القانون، لكنه سرعان ما فقد ثروةً قليلة ورثها؛ فأصبح حتمًا عليه أن يشتغل ليكسب القوت، فأدلى بدلوه في عالم الصحافة، ولم يكفه أن

يكتب ويؤجر، بل أخرج صحيفةً لنفسه وضع فيها كل ما بقي له من مال. ثم ذهب إلى باريس حيث كانت عندئذٍ أمه وزوجها يعيشان، وبدأ في دراسة فن التصوير الذي كان ينزع إليه بطبعه أكثر مما ينزع إلى الأدب، لكنه لم يطُلْ به المقام هناك، وعاد إلى لندن وألقى عصاه، لا يكاد ينقطع عن الكتابة لهذه وتلك من صحف العصر، لم يفرق بين أعلاها وأدناها.

لم يبلغ «ثاكري» أوج شهرته الأدبية إلا بعد أمدٍ طويل، وهو في ذلك يختلف عن زميله «دكنز» الذي قفز إلى الذروة بوثبةٍ واحدة. كما يختلف الأديبان في تدرج النضج الفني، فبينا تجد أدب «دكنز» أوله كآخره جودة، ترى «ثاكري» على عكس ذلك قد أخذ يتدرج نحو كماله الفني بحيث يرتفع في كل خطوة عن سابقتها. وجاوز «ثاكري» عامه الخامس بعد الثلاثين ولم يكن قد انفسح أمامه الأمل بعدُ في أن يمتاز بين الناس بأدبه.

ثم دارت عجلة الزمان بعد ذلك ودار معها حظ الأديب، وكانت نقطة التحول ثلاثة مؤلفات أخرجها فغيَّرت وضعه في أعين القراء والنقاد، أهمها جميعًا «سوق الغرور»[٤٠] التي أرغمت رجال النقد إرغامًا أن يعترفوا لها بالجودة والنبوغ؛ وحُكم لثاكري في نهاية الأمر أنه في القصة من الطراز الأول، وعادت عليه «سوق الغرور» فوق الشهرة بمال يسَّر له سبل العيش. وبعدئذٍ أخذت جياد قصصه تترى، فهذه «بِنْدِنْس»[٤١] وهذه «إِزْمُنْد»[٤٢] إلى آخر ما أخذ يخرجه حتى نهاية حياته من جيدٍ ممتاز.

ومن أبرز السمات التي تطبع أدب «ثاكري» أنه واضح المعالم والحدود؛ فهو في أسلوبه متميز من سواه بحيث لا تكاد تخطئه، ثم هو في شخصياته التي يخرجها أصيل لا يحاكى، ويخلق الشخصية واضحة القسمات فريدة الطباع. أسلوبه ساحر لكنه لا يسلم من الأخطاء، يكتب وكأنه يحدث شخصًا يستمع إليه، ومن هنا تراه كأنما يجيب على كل ما يعترض به محدثه؛ فكان من أثر ذلك أن جاءت عباراته كثيرة الانحناءات تنعرج يمينًا ويسارًا في سرعة تملؤها حياة، وترغم القارئ على أن يرهف السمع، وأن يكون في وعي ويقظة ليتابع المتحدث كلما انعرج به ذات اليمين أو ذات اليسار. قد تجد من الكتَّاب من

[٤٠] Vanity Fair.

[٤١] Pendennis.

[٤٢] Esmond.

يعطيك العبارة الفخمة الجزلة الرنانة المصقولة، فتستمع إليها معجبًا، لكنك لا تخلو إزاءها من الشعور بأنها تمثالٌ جميل خالٍ من الحياة، حليةٌ للزينة لا للسير والحركة؛ وهذا ما لا تجده عند «ثاكري» الذي لا يسعك وأنت تقرؤه إلا أن تحس بأنك أمام شخصٍ حيٍّ نابضٍ متحركٍ نشيط، لست تقف إزاء أسلوبه موقف المتفرج على تحفةٍ رائعة لكنها على روعتها شيءٌ منفصل عنه، بل لا بد أن ينشأ بينك وبين ما تقرؤه تجاذب وتعاطف وتبادل أفكار.

ولئن كان «دكنز» مصور الطبقة الدنيا في عصره، فقد كان «ثاكري» مصور الطبقة العليا، وإن خلد «دكنز» في تاريخ الأدب بشخصية مثل «مستر مِكُوبر» فسيخلد «ثاكري» بهذه الشخصية البديعة الرائعة، شخصية «بِكي شارب»[٤٣] في قصته «سوق الغرور».

(٣) شارلُت برنتي Charlotte Brontë (١٨١٦–١٨٥٥م)

اخترنا «شارلُت» عنوانًا لهذا القسم، لكننا نريد أن نكتب عن الأخوات الثلاث معًا: «شارلت» و«إملي»؛[٤٤] و«آن»[٤٥] فهؤلاء الأخوات الثلاث مما يستوقف نظر القارئ لتاريخ الأدب، لأنهن مثالٌ نادر لتشابه أفراد الأسرة الواحدة في النبوغ؛ إذ برعن جميعًا في كتابة القصة، بل كان لهن أكبر الأثر في أن تتخذ القصة من بعدهن اتجاهًا جديدًا.

أخرج الأخوات الثلاث متعاونات أول ما أخرجن ديوانًا مشتركًا، وضعن عليه ثلاثة أسماء غير أسمائهن، فلم يدعُ هذا الديوان إلى نقد ولا تعليق، لأنه لم يكن ذا قيمة تستحق الذكر في معظم أجزائه؛ فحاول الأخوات بعدئذٍ أن يتجهن بأقلامهن نحو القصة، وهنا وجدن أنفسهن على حقيقتها؛ فكتبت «شارلت» قصة «الأستاذ»،[٤٦] وكتبت «إملي» قصة «مرتفعات وُذَرِنْج»،[٤٧] وكتبت «آن» قصة «أجير وِلْدِفل»؛[٤٨] ومن هذه القصص جميعًا كانت قصة «إملي» أروعها وأبرعها، فلا «آن» قد لحقت بأختها نبوغًا، ولا «شارلت» قد

[٤٣] Becky Sharp.

[٤٤] Emily.

[٤٥] Anne.

[٤٦] The Professor.

[٤٧] Wuthering Heights.

[٤٨] The Tenant of Wildfell Hall.

أظهرت كل نبوغها المنتظر في قصتها «الأستاذ»، ثم أخرجت «شارلت» بعدئذٍ قصة «جين إير»[٤٩] ثم قصتَين هما «شيرلي»[٥٠] و«فيلت».[٥١]

لم تكن «أخوات برونتى» — الأخوات الثلاث — غزيرات الإنتاج، ولا هن طالت بهن الحياة ليكتبن أكثر مما صنعن، ومن هنا كانت صعوبة الناقد، ماذا كان يئول إليه أمرهن لو امتدت بهن الحياة؟ أذلك مدى نبوغهن أم كان يُنتظر لهن نبوغ فوق هذا النبوغ؟ ومهما يكن من أمرهن فقد كنَّ في وسط القرن التاسع عشر نقطة تحولت عندها القصة إلى الواقع شيئًا ما بعد إغراق في الخيال طُبع به الابتداعيون جميعًا.

وأي واقع لجأ إليه هؤلاء الأخوات؟ واقع نفوسهن وتجربتهن الشخصية، وهنا موضع براعتهن وقصورهن في آنٍ معًا؛ أما البراعة فلأن التجربة الشخصية أصدق ما تلجأ إليه من موارد القول، وأما القصور فلأنك إن قصرت نفسك على تجربتك فلا بد لك في نهاية الأمر أن تستنزف معينك وتبدأ حيث تنتهي. والأديب الفحل يستطيع أن يجد كتابًا مفتوحًا في كل شخصٍ حي إلى جواره؛ فهذه «شارلت» في قصتها «جين إير» تكاد تؤرخ حياتها في دقة توشك معها أن تسمي أشخاص قصتها بأسمائهم في الحياة، وفي قصتها «شيرلي» تصور أختها «إملي» وما تحسه نحوها من حب وغيرة.

ليس نقصًا في كاتب القصة أن يستمد من تجربته، بل حتم عليه أن يجعل تجربته الشخصية معينًا، هكذا صنع أئمة القصة في الآداب كلها. لكن كاتب القصة لا يستطيع ما يستطيعه الشاعر، وهو أن يكون قلبه معينه الأوحد، لأن ذلك ينتهي به حتمًا — كما قدمنا — إلى ضحولة وجفاف؛ فلزام عليه أن يضيف إلى نفسه نفوس من حوله، وذلك ما لم يكد يفعله الأخوات الثلاث، ونريد أن نختم حديثنا عن القصة بذكر سيدتَين أخريَين، أولاهما:

(٤) مسز جاسكل Mrs Gaskell (١٨١٠–١٨٦٥م)

التي كانت صديقة «شارلُتْ برونْتي» والتي أرَّخت لحياتها؛ فقد استطاعت في قصتها «مارية بارتُن»[٥٢] أن تصور الحياة في المدن الصناعية الواقعة في شمالي إنجلترا أبدع تصوير

[٤٩] Jane Eire.

[٥٠] Shirley.

[٥١] Villette.

[٥٢] Mary Barton.

وأصدقه. وبعد سنواتٍ خمس من إخراج قصتها تلك، أصدرت خير آثارها الأدبية؛ قصة «كرانفورد»،[٥٣] وفيها أبدعت ريشتها لوحةً دقيقة للحياة العائلية في إنجلترا إبان القرن التاسع عشر.

وثانيتهما:

(٥) جورج إليت George Eliot (١٨١٩–١٨٨٠م)

وهي امرأة تستَّرت في قصصها وراء اسم من أسماء الرجال، فهي «مارية آن إيفنز»[٥٤] لكنها نشرت قصصها باسم «جورج إلْيَتْ».

بدأت الكاتبة حياتها الأدبية بترجمة عن الألمانية، فنقلت «حياة المسيح» للكاتب الألماني «ستراوُسْ»؛[٥٥] ثم اشتغلت محررةً في مجلةٍ أدبية وكان أهم ما تنشره أدبًا ألمانيًّا مترجمًا أو تعليقًا على الأدب الألماني. وقد كانت كاتبتنا عميقة الثقافة واسعة الأفق، لكنها في الوقت نفسه لم تكن على كثير من الجمال. ومما يجدر ذكره عنها أن «هربرت سبنسر» الفيلسوف الإنجليزي، قال في ترجمة حياته التي كتبها بقلمه إنه فكر في الزواج منها، لكنه على الرغم من أنه فيلسوف يحب في زوجته أن تكون على شيء من الجمال. وانتهى أمر «مارية» أن تعيش مع ناقدٍ أدبي في بيتٍ واحد عيش الصديقَين، ثم تزوجت آخر الأمر بعد وفاة صديقها الناقد، ولم يطل زواجها أكثر من عام وبعض عام لأن حياتها لم تطل أكثر من ذلك.

كان أول ما أخرجته «مارية» باسمها المستعار «جورج إلْيَتْ» قصة نشرتها تباعًا في مجلةٍ أدبية، ثم أخرجت بالاسم نفسه خير قصصها «آدم بيد»[٥٦] وفيها انتفعت بخبرتها الواسعة بالناس وحياتهم في وسط إنجلترا، وصورت حياتهم في شيء من الفكاهة التي تعطف على من تصف دون أن تسخر منهم. ومن قصصها المشهورة أيضًا: «مصنع الحرير»؛[٥٧] التي درست فيها علاقة أخ بأخته. ولها طائفةٌ أخرى من القصص؛ بهذه

---

[٥٣] Cranford.

[٥٤] Mary Ann Evans.

[٥٥] Strauss.

[٥٦] Adam Bede.

[٥٧] The Mell of the Floss.

تصور عهدها، وبتلك تصور عصر النهضة الإيطالية، وبثالثة تصور علاقة زوجة بزوجها، وهكذا. ومما هو جدير بالذكر أنها كانت في قصصها الأولى أجود منها في قصصها الأخيرة.

(ج) التاريخ والنقد

(١) تومس كارلايل Thomas Carlyle (١٧٩٥–١٨٨١م)

ولد لأبٍ بنَّاء، وكان أكبر أخواته التسعة. أرسله أبوه إلى مدرسة القرية، فإلى المدرسة الثانوية؛ ولما كان الفتى ذا نبوغٍ ظاهر قرر الوالد أن يبعث به إلى جامعة «إدِنْبِره» ليتلقى تعليمه العالي في الدين إعدادًا له ليكون فيما بعدُ قسيسًا. وسار الفتى على قدمَيه من بلده إلى «إدنبره» وهي مسافةٌ طولها مائة ميل، وبلغها وهو في الخامسة عشرة من عمره، لكن أين لهذا الصبي الفقير بمصروفات الجامعة؟ لا بد له أن يلجأ إلى ما يلجأ إليه أبناء الأسر الفقيرة عادة في اسكُتْلندة، وهو أن يشتغل ليكسب قوته إبان دراسته الجامعية؛ وأخذ كارلايل يشتغل بالتدريس بعض وقته، ثم ما لبث أن تبيَّن في نفسه نفورًا من هذا الذي أُريدَ له أن يدرسه؛ فانحرف عن ذلك الطريق ليكتب مقالة هنا ومقالة هناك، ثم ليدرس اللغة الألمانية. وفي هذه الدراسة كانت ولادته الأدبية؛ فقد انفتحت له آفاقٌ فسيحة حين قرأ «جيتي»، عرف أولًا كيف يصوغ إنجليزيته صياغةً ألمانية، ثم عرف ثانيًا كيف يفكر.

لما بلغ «كارلايل» عامه الثلاثين جاء إلى لندن مربيًا لأولاد أحد الأغنياء، ولم يمضِ طويلُ وقت حتى صادف من أصبحت له فيما بعدُ شريكة حياته؛ وبعد زواجه سافر إلى «إدنبره» حيث أخذ يكتب في النقد الأدبي، لكن الزوجَين لم يجدا هنالك ما يقتاتان به فعادا أدراجهما إلى لندن، ومن ثم أخذ يخرج نتاجه الأدبي، «الثورة الفرنسية»[٥٨] و«فلسفة الملابس»[٥٩] و«الأبطال وعبادة البطولة»[٦٠] و«الماضي والحاضر»[٦١] و«خطابات أولفر كرمْوِل وخطبه»[٦٢] و«تاريخ فردريك الأكبر».[٦٣]

---

[٥٨] The French Revolution.

[٥٩] Sartor Resartus.

[٦٠] Heroes and Hero Worship.

[٦١] Past and Present.

[٦٢] Oliver Cromwell’s Letters and Speeches.

[٦٣] History of Frederich the Great.

وآيته الكبرى هي «الثورة الفرنسية» التي قصَّ قصتها في صورةٍ حيةٍ ناصعة؛ فكارلايل مؤرخ موهوب، يبعث الحوادث والأشخاص بعثًا جديدًا، فإذا أنت إزاء حياةٍ تجري فيها الدماء وأشخاصٍ يتحركون وينشطون كما يتحرك الأحياء وينشطون. ومن خصائصه في وصف الأشخاص أنه كثيرًا ما يوفَّق إلى عبارةٍ واحدة تلخص كل شيء عن الرجل الذي هو بصدد الحديث عنه. فرغ «كارلايل» من كتابة «الثورة الفرنسية» فأعار المخطوط إلى «مِلْ» ليقرأه قبل طبعه، وحدث أن أعاره «مل» بدوره إلى سيدة تدعى «مسز تيلر» فألقت به خادمتها في النار ظنًّا منها أنه أوراقٌ مهملة! ولم يكن عند «كارلايل» نسخةٌ أخرى، ولم يستطع أن يستعيد بالذاكرة عبارةً واحدة؛ فأخذ نفسه بكتابته من جديد! ولم ينقطع أسفه على الصورة الأولى لأنها كانت في رأيه أروع، وإن تكن زوجته تخالفه الرأي في هذا، فعندها أن الصورة الثانية أقل من الأولى حيوية لكنها أكثر تنسيقًا وأنظم تفكيرًا.

أما كتابه «فلسفة الملابس» فهو أكثر مؤلفاته تأثرًا بالروح التيوتونية في أسلوبه وهو في هذا الكتاب يعرض رأيه بأن العمل واجبٌ مقدس على الإنسان، وبأن احتمال المكاره في سبيله فرضٌ واجب، وليست السعادة التي ننشدها جميعًا إلا شعور الاطمئنان الذي نُحسُّه إذا ما أدينا واجبًا: «بارك اللهم فيمن وجد عملًا يؤديه، إن في هذا وحده البركة التي لا بركة وراءها تُرجى.» إن العمل المتقن معناه النظام، والنظام شيء تمناه «كارلايل» لبلاده بل للإنسانية جمعاء، متأثرًا في ذلك بما درس من الأدب الألماني والروح الألماني؛ فلن تفهم «كارلايل» حق الفهم إلا إذا وضعت نصب عينيك أنه ألماني الثقافة، ألماني التفكير. ولقد قيل إن إنجلترا في عصر فكتوريا كانت ألمانية النزعة والاتجاه بتأثير الملكة فكتوريا نفسها وزوجها الألماني، لكنها كانت كذلك أيضًا بتأثير «كارلايل» الذي كان له من الأثر على معاصريه ما لم يكن لكاتبٍ آخر في عهده. نقول إنه في كتابه «فلسفة الملابس» عرض فلسفته هذه في صورة حديث عن الملابس يجري على لسان أستاذٍ ألماني متقلب الأهواء.[٦٤]

وكتابه عن «الأبطال» يصوِّر البطولة في شتى نواحيها؛[٦٥] بطولة الحرب وبطولة الدين وبطولة الشعر وهكذا. وهو في عبادته للبطولة وإيمانه بها يبشر بالفلسفة الألمانية أيضًا؛ تلك الفلسفة التي كان «نيتشه» بعد ذلك لسانها الناطق، وهذه نزعة — ولا شك — تناقض الاتجاه الديمقراطي، لأنها لا تؤمن بقدرة العامة، وتضع أملها في النوابغ وحدهم. والحق

---

[٦٤] ترجم «فلسفة الملابس» إلى العربية الأستاذ طه السباعي.

[٦٥] وترجم «الأبطال» إلى العربية الأستاذ محمد السباعي.

أنه إذا سادت في أمةٍ رغبةٌ نحو تمجيد البطل ووضع قيادها كله في يده، فقلَّ أن تنجح؛ لأنها — أولًا — من العسير أن تجد البطل المنشود، وثانيًا في بحثها عن بطلها تقتل كل بطولة في شعبها بمجموعه. وهو في كتاب «الماضي والحاضر» يُعيد إلى الحياة حياة القرن السابع عشر الذي كان في رأيه عصر بلاده الذهبي. ثم هو في كتاب «فردريك الأكبر» يُظهِر روحه الألماني من جديد؛ مما جعله يتخذ من هذا الحاكم الألماني بطلًا يشيد به.

في كل هذه الكتب كان «كارلايل» ذا أسلوب يستحيل أن تخطئ سماته وقسماته حتى لو لم تكن ذا درايةٍ واسعة بالأدب الإنجليزي وخصائص أساليبه، لأنه أسلوبٌ فريد في بابه؛ أسلوب يصبُّ اللغة الإنجليزية في قالبٍ تيوتونيٍّ ألماني كما قلنا؛ فهو يصف الأسماء بصفاتٍ طويلة التركيب، وهو يصوغ لنفسه أحيانًا ألفاظًا لم يعهدها الناس من قبلُ، وهو فوق كل شيء يُركِّب عباراته تركيبًا خاصًّا به، ويُنظِّم ألفاظه في عباراته تنظيمًا لا يشاركه فيه سواه، وللجُمل عنده رنين وإيقاع يضيفان مادةً جديدة إلى خصائص أسلوبه؛ وإن أنت أخطأت في أسلوبه كل هذا فلن يفوتك أن ترى بعينَيك ما عُرف به الكاتب من الإفراط في استعمال حروف التاج والفواصل، وحذف كثير من حروف العطف والضمائر وشتى الألفاظ التي يدرك أنه لو حذفها وأمعن القارئ قليلًا في معنى ما يقرأ، لاتَّضح المعنى الذي يريد.

(٢) جون رسكن John Ruskin (١٨١٩–١٩٠٠م)

كان وحيد أبيه، وأبوه تاجرٌ غني للخمور. ولم يكد يسافر هنا وهناك من أنحاء البلاد حتى أدركت نفسُه المتفتحة ما في الطبيعة من جمال وفتنة؛ لأنه كان قبل كل شيء شاعرًا مرهف الحس للجمال يبدو في شتى صوره، في الطبيعة وآيات الفن على السواء. اذكر دائمًا أنك إزاء شاعر كلما قرأت له نثرًا يصف به شيئًا أو ينقد شيئًا أدركت حقيقة الرجل في صميمها؛ فها هنا نحن بصدد رجل من المدرسة الابتداعية لا يفتنه الجمال يبدو للعين كما يفتنه الجمال يبدو للروح. هو إلى الصوفي الذي يحب في الأشياء روح الله الكامنة فيها، أقرب منه إلى العاشق الذي يحب من الأشياء ما يشبع الحواس؛ الجمال عنده — كما كان عند وردزورث — حبُّه عبادةٌ روحانية لا نشوة المخمور.

رأى «رسكن» في رسوم «تيرنر»[٦٦] التي صوَّر بها مناظر الطبيعة، جمالًا له من السحر ما للطبيعة نفسها، فاتجه إلى دراسة هذا المصور الفنان واتخذ منه أساس مذهبه، فمذهبه

[٦٦] Turner.

واقعي يريد لنا أن ننقل الطبيعة بحذافيرها نقل الأمين، مع اعترافه في الوقت نفسه بتفاهة شأن الدقائق والتفصيلات في ذاتها. وقد يبدو في هذا شيء من التناقض يزول بعد شرحٍ قليل: الفن على اختلاف صوره ينبغي أن يُعنى بالفرد لا بالعناصر المشتركة بين الأفراد، يحلل زيدًا أو عمروًا باعتباره فردًا له خصائصه التي «يتفرَّد» بها، ولما كان زيد أو عمرو إنما «يتفرد» بتفصيلات يختلف فيها عن سواه من الرجال، كانت مهمة الأديب أن يتتبع هذه التفصيلات التي تجعل له فرديته متميزة من سواه. وقل مثل هذا في كل شيء تُعنى به الفنون، سواء أكان منظرًا يصوره الرسام، أو موقفًا يصفه القصصي، أو شعورًا يعبر عنه الشاعر؛ إذن فالتفصيلات هي بغية الفن، لا مقصودةً لذاتها، بل لأنها هي وسيلة تصوير الأشياء الفردة في الحياة.

درس أديبنا فن «تيرنر» لأنه رأى فيه تعبيرًا عن نفسه، وأخرج المجلد الأول من مؤلفه العظيم «المصورون المحدثون»[٦٧] ثم أخرج «أحجار البندقية»[٦٨] الذي يُعدُّ أعظم مؤلفاته، وهو دراسة لشتى آثار الفن في البندقية. وبعدئذٍ أخذ يصدر كتبًا صغيرة يكتب فيها عن كل شيء، فهو يكتب في الاقتصاد حينًا، وفي العلم حينًا، وفي الفن حينًا ثالثًا، على أنها جميعًا تسري فيها روحه، فلن تجد عنده فكرًا دقيقًا عميقًا، لكنك ستجد شعورًا قويًّا وتعبيرًا رائعًا، ستجده في كل ما كتب شاعرًا.

كان رسكن ناقدًا للفن، وكان رأيه أن الصورة الفنية تُقاس جودتها بمقدار ما تحمل من معانٍ. ولا شك أنه بذلك يخالف رأي أعلام الفن أنفسهم، الذين يرون القيمة معظم القيمة فيما تقتضيه الصورة من فن التصوير نفسه، بغضِّ النظر عن الموضوع الذي تعبر الصورة عن معانيه؛ فن التصوير عندهم هو قبل كل شيء وسيلة نخلق بها جمالًا، وينبغي أن يُحكَم على الصورة بما فيها من جمال؛ وإذن فـ «رسكن» مخطئ حين جعل قياس التقدير ما وراء الصورة من معانٍ؛ ولكننا نعود فنذكر القارئ أن رسكن لا يُقرأ لصدق آرائه، إنما يُقرأ كما يُقرأ الشاعر، يُقرأ لنرى كيف استطاع هذا القلم القدير أن يخرج شعوره الجياش أتمَّ إخراج وأكمله.

---

[٦٧] Modern Painters.

[٦٨] Stones of Venice.

(د) الأدب الإنجليزي في أواخر القرن التاسع عشر

لما بدأ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بدأ معه تحول في الأدب الإنجليزي، لأن الحياة الإنجليزية نفسها أخذت في التحول؛ وبهذا التحول في الحياة والأدب معًا بدأت فترة لها سماتها وخصائصها، امتدت حتى بداية الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤م.

كان الربع الثالث من القرن التاسع عشر — الفترة ما بين ١٨٥٠ و١٨٧٥م — فترة رخاء وازدهار في إنجلترا لا تكاد تجد له مثيلًا في تاريخها، وكان من الطبيعي أن ينشأ عن هذا الرخاء والازدهار تفاؤل بالحياة عند الناس وثقة في مستقبل أمتهم؛ وإذا ما رضيت أمة عن نفسها وعن مستقبلها المأمول زال عنها القلق واستقرت، فاستقر تبعًا لذلك أدبها وركزت أوضاعها. تلك الفترة من حياة الشعب الإنجليزي والأدب الإنجليزي هي صميم العصر الفكتوري، فلما أن تقضَّت تلك الفترة الهانئة بقرارها، الراضية بمُثلها العليا؛ توالت الصدمات التي رجَّت حياة الناس رجًّا عنيفًا؛ فارتجَّت له موازين الأدب وتغيرت مجاريه.

في أول الربع الرابع من القرن ذهب عن الإنجليز رخاؤهم فذهب يقينهم بأنفسهم وثقتهم بمستقبلهم؛ فهذه صناعتهم تنافسها أممٌ أقل منهم شأنًا وتهددها على نحوٍ خطير، وهذه تجارتهم يهبط ميزانها رويدًا رويدًا، ثم هذه طبقاتهم العاملة تتأثر لذلك الكساد الاقتصادي تأثرًا شديدًا، فيسود التعطل ويعمُّ الفقر والحاجة، ويزداد الاضراب اتساعًا، وتزداد العقول ميلًا إلى الاشتراكية. بهذا كله انقضى عهدٌ ذهبي في حياة الإنجليز كان فيه النصر عليهم هينًا، وكان سبقهم في ميادين التنافس مع سائر الأمم أمرًا محققًا لا يتطلب منهم كثيرًا من عناء؛ فأي عجب إذن في أن تضطرب النفوس والعقول لهذا الأفق الذي اضطرب بعد قرار؟ وأي عجب في أن ينعكس هذا الاضطراب في شتى ألوان التعبير والتفكير؟ ثم أي عجب في أن يتجه الناس نحو إصلاح أنفسهم، والإصلاح يتطلب الخروج على الأوضاع القائمة كلها؟ فإن كان صميم العصر الفكتوري قد سايرته نزعة الاتِّزان العقلي، فطبيعي أن ينادي المصلحون بتغيير الأمر والعودة إلى سيادة العاطفة على العقل، وسيطرة الشعور على قواعد المنطق الهادئ. وها هنا تجد الأقلام متضافرةً على مهاجمة العلم في حصونه؛ فمعالجة الأمور بطرائق العلم لم تحقق للناس ما ظن الناس — مخطئين من قبلُ — أنها ستحقق لهم من سعادة وسير بالأخلاق نحو الكمال، بل الأمر على نقيض ذلك تمامًا؛ إذ جفف العلم وطرائقه نبعًا فياضًا للسعادة، وشق ينبوعًا للتمرد بالحياة والنقمة عليها. بهذا كله أخذ الناس يميلون إلى الأخذ بأحكام الغريزة قبل العقل، بالبداهة الفطرية قبل المنطق، بالنظرة الصوفية إلى الحياة قبل النظرة المادية، وبهذا الاتجاه الجديد فكر الفلاسفة وكتب الأدباء وصوَّر رجال الفن.

ولما استهلَّ القرن العشرون جاء معه لونٌ جديد من التحول؛ إذ جاء جماعة من الكتَّاب يساهمون بنصيب في الثورة على الاستقرار الذي ساد في عصر فكتوريا، لكنهم جاءوا إلى جانب ذلك مبشِّرين بدعوة إلى النشاط والحركة والتفاؤل الذي يبعث على السير نحو الإصلاح بعد وضع قواعده وأصوله؛ فهذا «كبلنج» ينادي بالتوسع الاستعماري، لا مستندًا إلى عقل ومنطق، بل مدفوعًا بشعور وعاطفة، وهذا «ولْز» لا يدخر وسعًا في نشر مبادئ الاشتراكية أساسًا للإصلاح الاجتماعي، تحفزه إلى ذلك نفسه القلقة التي تنشد الخير.

(١) صموئيل بتلر Samuel Butler (١٨٣٥–١٩٠٢م)

بهذا الاتجاه الجديد الذي أراد أن يعلو بالحياة على المادة، وبالغريزة على العقل، وبالوجدان على قواعد المنطق، كتب «بتلر» الذي قضى شبابه في صميم العصر الفكتوري، فاستنشق شيئًا من جو الثقة بالنفس السائدة عندئذٍ، وشيئًا من النظام الذي خيم على أطراف الإمبراطورية الواسعة، لكنه استنشق ذلك الجو ليفرَّ منه، وعاش تلك الحياة ليعلن عليها الثورة والعصيان. ولو أردت عبارةً واحدة تلخص فلسفته ووجهة نظره، فتلك أنه شكاك ينشد اليقين الذي تطمئن له نفسه؛ فسرعان ما انتهت به تلك النظرة إلى أن يقف إزاء المجتمع المحيط به موقف الناقم الثائر المهاجم، لكن هجومه لم يكن بمثابة الحرب العلنية تجري على مرأى من الناس، بل كان أقرب إلى المخاتلة والاحتيال.

أعلن حربه هذه على ما حوله من دين وأخلاق وعادات، ثم أعلنها فوق كل شيء؛ على العلماء وما يبشرون به من مذاهب أخذها الغرور فظنَّت أنها بمنجًى من كل نقد وتجريح، وإنما دعاه إلى محاربة العلماء أنه إذ كوَّن لنفسه رأيًا في كل مشكلة من مشاكل العصر، نظر فإذا برأيه هذا يناهضه العلم كما عرفه العلماء إذ ذاك. وخلاصة حملته دعوة إلى الحد من العقل بحيث يعرف حدوده التي ينبغي أن يقف عندها، وإلى الاعتراف بالغريزة وما لها من حقوق.

أراد أن ينقذ الديانة من التخريف؛ فمن أسس العقيدة المسيحية عودة المسيح إلى الحياة بعد صلبه، ولم يرَ «بتلر» في مثل هذه العقيدة شيئًا يتمشى مع الفطرة السليمة، وفي الوقت نفسه لم يرد أن يحكم على عقيدة كهذه بمجرد الظن، فانطلق يحقق الأمر لنفسه، وانتهى به التحقيق إلى رأي مخالف لما تواضعت عليه القرون المتتالية، وهو أن المسيح لم يمت على الصليب، إنما «شُبِّهَ لَهُمْ» برجلٍ آخر. وهكذا هدف الكاتب بنقده

إلى الكنيسة وتعاليمها وقساوستها، وتهكَّم وسخر بالطريقة التي يؤدي بها المعتنقون للعقيدة شعائرهم، تجد ذلك في كتابه «إرِوُن»[٦٩] كما تجده في «المرفأ الجميل»[٧٠] و«طريق الأجساد»[٧١] و«عودة إلى زيارة إرون».[٧٢] ومن أجمل مواضع نقده للكنيسة في كتاب «إرون» تصويره لها مصرفًا يذهب العابدون إليه وقصدهم الحقيقي بيع وشراء، يبيعون كذا وكذا من الشعائر ليشتروا به كذا وكذا من خيرات الآخرة.

ومن الصور الرائعة أيضًا في كتاب «إرون» تطبيقه مذهب دارون على الآلات، أليس أساس التطور تنازع البقاء وبقاء الأصلح؟ ثم أليس للأصلح الباقي السيادة على من دونه صلاحية؟ إذن فانظر إلى الآلات تجدها أقدر من الإنسان في شتى النواحي، تحسب فلا تخطئ الحساب، تنظر فلا تخطئ النظر، تطير في الجو وتغوص في الماء؛ إذن فلا بد لها في تنازع البقاء أن تبقى لأنها أصلح من الإنسان، ولا بد أن يجيء يوم يكون فيه الإنسان عبدًا للآلة، على نحو ما ترى الخيل والبغال والحمير اليوم عبيدًا للإنسان. تلك هي النتائج المنطقية لعلمٍ يأخذ بنظرية التطور، ولعصر يؤمن باستخدام الآلة في حياته على نطاقٍ واسع. كلا، العالم في تطور لكن تطوره يأخذ صورة غير هذه الصورة البشعة التي ارتآها «دارون»، هو تطور الكائن الحي الذي يختار لنفسه ما يصلح له، ليست البيئة هي التي تفرض على الكائنات ما ينبغي أن تكون عليه من هيئة وأعضاء، إنما الكائنات الحية هي التي تستغل البيئة بما لها من القدرة على تشكيل أنفسها تشكيلًا مناسبًا للظروف، ليس التطور حركةً آلية، إنما هو تطورٌ مبدعٌ خلَّاق.

أخضع «بتلر» كل شيء حوله للنقد الساخر؛ هذه الجامعات التي — في رأيه — لا تُعلِّم شيئًا ذا غناء، هذه القوانين التي تظلم وترى العدل في ظلمها، هذه الأخلاق التي تنقصها روح الفضيلة بأصح معانيها، هذه النظم الاجتماعية الفاسدة كالأسرة وما إلى ذلك؛ كل هذا في سخريةٍ عميقة تفوت القارئ العابر. فلن تجد على سطح مائه أمواجًا هائجةً مزبدة، إنما

[٦٩] Erewhon، ليلاحظ القارئ أن هذا اللفظ قلب لكلمة nowhere التي معناها «لا وجود له»، وفي هذا الكتاب يتخيل الكاتب مكانًا لا وجود له ليصف أوضاع الحياة فيه ويتخذ من ذلك سبيلًا لنقد المجتمع القائم.

[٧٠] The Fair Haven.

[٧١] The Way of All Flesh.

[٧٢] Erewhon Revisited.

أنت منه إزاء بحرٍ هادئ فيما يبدو للعين، جياش بالتيارات العنيفة الهادمة لمن يغوص في أعماقه؛ ولذلك لم يظفر «بتلر» بإعجاب عامة القراء، ولم يعجب به إلا الخاصة المثقفة.

(٢) جورج مِرِدِث George Meredith (١٨٢٨–١٩٠٩م)

كان «مردث» — على شديد اختلافه عن زميله «بَتلَر» — ينتمي معه إلى مدرسةٍ فكريةٍ واحدة. وتستطيع أن تحدد الاختلاف بين هذين الأديبَين بأنه اختلاف في النسبة بين العناصر المكوِّنة لشخصية كلٍّ منهما، لا اختلاف في العناصر نفسها، فـ «مردث» من بناة الموجة الابتداعية الجديدة التي ظهرت في أواخر القرن، بعد أن ساد العنصر العقلي حينًا من الدهر إبان عصر فكتوريا. هو من بناة الموجة الابتداعية الجديدة التي أرادت أن يكون للشعور الإنساني مكانته. ولا عجب؛ فـ «مردث» — كما ترى من تاريخ مولده — قد شهد الحياة، والأدب الابتداعي الذي أشرق وساد في أول القرن كان قد بلغ أوجه ومال به الطريق نحو الانحدار، فكأنما ترك بذرته في طبيعة هذا الأديب، وظلت البذرة كامنة حتى نضجت وآتت أكلها في أواخر القرن؟ وكذلك عاصر «مردث» موجة الأدب العقلي — إن صح لنا أن نستخدم هذا التعبير لندلَّ به على الفترة التي توسطت القرن التاسع عشر — عاصر أديبنا موجة الأدب العقلي في عصر فكتوريا، فوافقت في طبيعته وضوح الفكرة في ذهنه، لكنه مزج هذا الوضوح الفكري بحرارة الخيال، ولم يجعل العنصرَين نقيضَين إذا وُجد أحدُهما ارتفع الآخر؛ العقل عند «مردث» مهمته أن يوضح الطريق للخيال، لا أن يمسك بالخيال ويلجمه، لو ترك العقل وحده ليسود ذهبت عنا — في رأي مردث — الفاعلية والنشاط، فالعقل المنطقي يتأثر ولا يؤثر، ينفعل ولا يفعل. ولا فرق عنده بين إنسان يجمد فيه النشاط وتخمد الحيوية الفاعلة عن غيبوبةٍ عقلية وبين إنسان ينتهي إلى نفس الموقف الجامد الخامد عن وعي وتنبُّه. وإن لخصنا رسالة «مردث» كلها في عبارةٍ واحدة قلنا إنها توجيه الطعنات المتلاحقات النافذات إلى جمود تيار الحياة في الفرد أو في المجتمع؛ ذلك الجمود الذي ينشأ عادة عن الغباء أو الجهل أو آلية العمل اليومي؛ عدوُّه الألد في الإنسان هو التفكير الآلي الذي تنساب حلقاته بغير خلق وإبداع، إنه لا حياة لرجل يومه كأمسه. والدرس الذي نتلقاه عنه هو أن نكون أحرارًا بكل ما وسعت هذه الكلمة من معانٍ؛ أحرارًا في تفكيرنا فلا نقلد، أحرارًا في سلوكنا فلا نكون آلاتٍ صماء، أحرارًا في تجديد حياتنا كل يوم بالإقدام على المجهول دون أن نخشى مخاطر المغامرة، أحرارًا في استقبال الحياة مستبشرين بها مسيطرين عليها، لا أن نخشاها فلا نلبث أن نكون عبيدها الأذلاء.

ولد «مردث» لأبٍ خياط، لكنه على انخفاض منشئه، أدمج نفسه في سادة القوم، وجاء أدبه دراسة لهؤلاء السادة، كأنما أراد أن يقيم الدليل على أن ابن الخياط يستطيع أن يكون سيدًا. وقد صوَّر أباه في قصته «إيفَنْ هَرِنْتُن»،[٧٣] التي نشرها في عامه الثاني بعد الثلاثين منجمة في سلسلةٍ متتابعة الحلقات. والقصة بأسرها تكاد تكون تأريخًا لحياة نفسه؛ إذ هو يقصُّ علينا قصة ابن خياط تربَّى في وسطٍ أخرجه سيدًا مهذبًا. ومن خير إنتاجه أيضًا «محنة رتشرد فِفْرِل»[٧٤] وهي قصة والد وولده، أما الوالد فقد استعبدته آراؤه النظرية، فجلب الشقاء على ابنه بتعصبه الأعمى لآرائه تلك، وكان «مردث» قد اشتغل حينًا مراسلًا حربيًّا لإحدى الصحف الإنجليزية، وذلك إبان الحرب بين بروسيا والنمسا؛ مما اقتضاه أن يقضي بعض وقته في إيطاليا، ومن ثم خبر المناظر الإيطالية فوصفها في قصته «فِتُوريا»[٧٥] التي حكى فيها عن ثورة عام ١٨٤٨م، والتي رسم فيها صورةً قلمية لزعيم إيطاليا المعروف «ماتسيني». على أن آية آياته هي قصة «الأناني»[٧٦] التي لا يكاد يقرؤها قارئ إلا أحسَّ أن الكاتب يتهكم عليه لشدة ما يرى نفسه وأخطاءها في دقة ووضوح. ويُحكى أن صديقًا للكاتب قرأ القصة بعد نشرها، فذهب إليه غاضبًا عاتبًا وصاح به: «تلك منك سيئة بلغت من السوء أقصى غايته؛ إن شخصية «وِلُوبي»[٧٧] هي شخصيتي!» فأجابه «مردث»: «كلا يا عزيزي، إنها تصورنا جميعًا.» وعن هذه القصة يقول القصصي المشهور «ستيفِنْسن»،[٧٨] مشيرًا إلى حكاية الصديق العاتب: «لقد قرأت قصة «الأناني» خمس مرات أو ستًّا، وأنوي قراءتها من جديد، لأني كذلك الصديق الذي ذهب عاتبًا، أرى في شخصية «ولوبي» عرضًا لنفسي، فيه قسوة التعريض ولكن فيه أيضًا فائدة العرض.»

و«مردث» — فوق أنه كاتب للقصة — شاعرٌ مُجيد، أحب الطبيعة حب العشق وطفق يتغنَّى بفتنتها.

---

[٧٣] Evan Harrington.

[٧٤] The Grdeal of Richard Feverel.

[٧٥] Vittoria.

[٧٦] The Egoist.

[٧٧] Willoughby.

[٧٨] Stevenson.

(٣) تومس هاردي Thomas Hardy (١٨٤٠–١٩٢٨م)

«هاردي» هو القصصي الأكبر في الفترة التي نقدمها الآن إليك. وهو شاعرٌ نابغ وقصصيٌّ بارع على السواء، جاءنا في قصصه وفي شعره بالجديد الجيد، ولعل أوضح ما يستوقف النظر في هذا القصصي أنه كاد يحصر نفسه في إقليمٍ صغير من بلاده؛ الإقليم الجنوبي الشرقي من إنجلترا، يصف مناظر ريفه ويحلِّل أشخاصه، ومع ذلك فقد اتخذ من هذا الإقليم الريفي الصغير نافذةً أطلَّ منها على العالم الفسيح، وإذا به لا يحدثك في قصصه عن زيد وعمرو من سكان هذا الإقليم الذي عُني بدراسته، بل يقدم لك الإنسانية كلها متبلورة في زيد أو عمرو؛ فجاء ذلك مصداقًا لقول «إِمِرْسُن» بأن الطبيعة كلها تعكس نفسها في قطرةٍ واحدة من قطرات الندى.

ولد «هاردي» لأبٍ بنَّاء في قرية تحيط بها الغابات فتعزلها عن الأرجاء المعمورة، وقد كان هذا الإقليم الريفي الذي شهد فيه النور لأول مرة هو موضوع قصته «عمدة كاسْتَرْبِرِدْج»[٧٩] فوصفه وصفًا دقيقًا رائعًا. نقول إن «هاردي» ولد لأبٍ بنَّاء، ثم بدأ هو نفسه طريق الفن المعماري ليكون بدوره بنَّاءً، ولم يلبث أن أظهر في هذا الفن وهندسته براعة استحق بها نوط الجدارة من «المعهد البريطاني لفن العمارة» تقديرًا لمقالة كتبها عن البناء يُبنى بالطوب المحروق، ثم ظفر بجائزةٍ أخرى لتصميمٍ رسَمه فصادف القبول والإعجاب. ومع هذا البدء الموفق، دفعته فطرته إلى ترك هذا الفن ليجول في فنٍّ آخر؛ فن الأدب بفرعيه: الشعر والقصة، وكانت أشهر قصصه خمسًا: «عودة الوطني»[٨٠] و«عمدة كاستربردج» و«أبناء الغابة»[٨١] و«تِس سليلة در برفيل»[٨٢] و«جوده الغامضة».[٨٣] ومما يجدر ذكره هنا أن نقدًا لاذعًا وُجِّه إلى قصته الأخيرة «جوده الغامضة» فأمسك «هاردي» القلم عن كتابة القصة إلى ختام حياته.

---

[٧٩] The Mayor of Casterbridge.

[٨٠] The Return of the native.

[٨١] The Woodlanders.

[٨٢] Tess of the D'Urbervilles وقد نقلها إلى العربية المرحوم الأستاذ فخري أبو السعود.

[٨٣] Jude the obscure.

في هذه القصص وغيرها مما جادت به قريحة هاردي، كان مدار القول دائمًا — كما قدمنا — الإقليم الريفي في الجنوب الشرقي من إنجلترا. وقد وهب الله هذا الكاتب كل ما يعينه على الوصف الدقيق الجميل، وعلى النفاذ ببصيرته إلى أعماق نفوس أهل هذا الإقليم؛ فهو يقدم لك في تحليل الخبير القدير تفصيلات الحياة التي أخذت رويدًا رويدًا تصوغ هذا الرجل أو ذاك، ثم هو يبسط أمامك ما يدور في رءوس أهل الإقليم الريفي الذي تناوله بقلمه، من آراء وعقائد. فبهذه المعرفة التامة التي أحاطت بكل دقائق الحياة هناك، أمدَّ «هاردي» قصصه بالقوة والجمال.

ولـ «هاردي» فضلًا عن قصصه، رواية «الولاة» [٨٤] — ولعلها أعظم آثاره الفنية جميعًا — أخرجها في ثلاثة أجزاء، وموضوعها أيضًا هو الإقليم الريفي بعينه الذي شغل قلمه طول حياته، لكنه هنا أطل من هذا الإقليم على أوروبا في عصر نابليون، وقد اشتعلت أرجاؤها بالحرب وسعيرها.

وكان «هاردي» — كما أنبأنا — شاعرًا إلى جانب فنه القصصي، بل كان شاعرًا قبل أن يكون قصاصًا. وأما وقد لذعه النقد الظالم في عالم القصة فقد ترك القصة وعاد أدراجه إلى الشعر ليعزف على قيثارته هادئ البال مطمئن النفس، لكنه إذ عاد إلى فنه الأول، بعد تلك الجولة الطويلة العميقة التي جالها في نفوس الناس وفي جوانب الحياة، عاد مثقلًا بعلم وخبرة، أخذ يصبُّهما اليوم في كأس الشعر.

(٤) روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson (١٨٥٠–١٨٩٤م)

ولد في «أدنبره» باسكُتْلندة من أسرةٍ متوسطة يشتغل بعض رجالها ببناء منائر البحر، وقد اشتغل بالكتابة منذ حداثته، وكان له خصائصُ معينة ميَّزت أسلوبه، فهو قويٌّ واضح لكن تنقصه حلاوة النغم. ومنذ حداثته ظهرت فيه موهبة الحكاية، فالقدرة على الحكاية موهبة تولد مغروزة في فطرة الموهوب، شأنها في ذلك شأن سائر المواهب الفطرية التي يهبها الله عباده المختارين.

درس ستيفنسن فن الهندسة ليكون فيما بعدُ موردًا لرزقه، فانتهى به هذا الطريق إلى فشل، ثم درس القانون وأراد أن يكسب قوته من المحاماة، وعلق على بابه لافتة، لكن

[٨٤] The Dynasts.

بابه لم يطرقه من الزبائن سوى ثلاثة أو أربعة؛ فليفر — إذن — إلى ما أرادت له الطبيعة أن يكونه، وليحمل قلمه ليكتب استدرارًا لرزقه.

كان «ستيفنسن» مصابًا برئته إصابةً انتهت به آخر الأمر إلى قبره؛ ومن أجل هذه العلة في بدنه أخذ يجوب الأرض طلبًا للعافية، فكانت هذه الرحلات موضوع كتابَيه الأولين، «رحلة في القارة»[٨٥] و«أسفار مع حمار في جبال سفن»[٨٦] وهما كتابان من أمتع الكتب، يمتعانك بنصوع الصور التي يرسمها الكاتب عما يصادفه، ويمتعانك كذلك بتعليقه على من يلاقيه وما يلاقيه من ناس وأشياء، ومع ذلك لم يكونا في أول الأمر مصدرًا لشهرة أو مال؛ وبعدئذٍ صدرت قصته المعروفة «جزيرة الكنز»[٨٧] فما كادت تلتمس طريقها إلى أيدي القراء حتى ذاعت وذاع معها اسم كاتبها، وقيل عنها إنها أجمل ما شهده الأدب الإنجليزي في هذا اللون من الخيال منذ «روبنسن كروزو» فهي قصة تُمتع الطفل وتُمتع الشاب وتُمتع الكهل على السواء؛ تُمتع الطفل بما فيها من مغامرة طلبًا لكنزٍ خبيء في جزيرةٍ مجهولة، وتُمتع الشاب بما تصوِّر له من أشخاص يجدون بغية الحياة في ركوب المخاطر، ثم تُمتع الكهل لما يتستر وراء حوادثها من حكمة. ثم صدرت له قصة «المخطوفة»[٨٨] التي تثير الخيال بحوادثها الرهيبة ومعاركها الدامية.

وذات صباح استيقظ «ستيفنسن» من نومه بعد حلمٍ عجيب، ذكر عند اليقظة ما فيه من حوادث وأشخاص كأنها واقعٌ محسوس؛ وإذن فهذه قصةٌ أخرى، كتبها فكتب لها شهرة في أرجاء العالم أجمع على اختلاف لغاته، وهي قصة «دكتور جيكل ومستر هايد»[٨٩] التي تصور رجلًا ذا شخصيتَين إحداهما تميل إلى الخير والأخرى تنزع إلى الشر، فجسدت بهذه الصورة القوية ما يحمله كل إنسان بين جنبَيه من رغبة في الخير ورغبة في الشر. وأخيرًا اتجه «ستيفنسن» إلى كتابة القصة القصيرة فبرع فيها، وأهم ما أخرجه في هذا الباب «صورة جديدة لألف ليلة وليلة»[٩٠]

[٨٥] An Inland Voyage.

[٨٦] Travels with a Donkey Through The cevennes.

[٨٧] Treasure Island.

[٨٨] Kidnapped.

[٨٩] Dr. Jekyll and Mr. Hyde.

[٩٠] New Arabin nights.

(٥) رويارد كبلنج Rudyard Kipling (١٨٦٥–١٩٣٠م)

ولد لأبٍ عالم في الآثار كان ذا صلة في زمانه بأعلى دوائر الفن والثقافة، وقد ولد في بمباي بالهند وتلقَّى تعليمه الثانوي في إنجلترا، حتى إذا ما بلغ مرحلة الجامعة آثر أن يعود إلى الهند، وكان إذ ذاك في عامه السابع عشر، فاشتغل مساعدًا لرئيس التحرير في مجلةٍ رسمية، وكان إلى جانب ذلك يُخرج آثارًا أدبية لم تزد في أول الأمر عن قطعٍ هجائية يوجهها إلى بعض من كانوا يعايشونه، وأغانٍ جماعية تكون ملهاةً للناس إذا الْتأمت منهم جماعة. ولما بلغ الثانية والعشرين سافر في أرجاء الهند والصين واليابان وأمريكا، ثم ألقى عصاه في إنجلترا حينًا استأنف بعده السفر إلى أمريكا والهند وأستراليا وزيلندة الجديدة، وعاد آخر الأمر إلى إنجلترا مرةً أخرى ليتخذ منها مستقرًّا.

كان «كبلنج» بحكم نشأته وقراءته نزَّاعًا إلى القديم؛ فأبوه عالم في الآثار، وطفولته ترعرعت في الهند حيث استقت من ثقافة الشرق العريقة في القدم. وقرأ في شبابه كثيرًا لكنه لم يكوِّن بقراءته عقلية العالم الحديث؛ فهواه دائمًا منجذب إلى الماضي البعيد، يؤثر قراءة الذين عاشوا في العصور الوسطى وعهد النهضة ثم القرن السابع عشر، ويخصُّ بعنايته قراءة الإنجيل وكتاب «رحلة الحاج»[٩١] ولم يأبه طول حياته بكاتب أو شاعر ممن ظهروا بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر، لكنه حين أخذ يطوف في أرجاء المعمورة مسافرًا من بلد إلى بلد، تغيرت تجاربه وتبدَّلت وجهة نظره، فحيثما أدار بصره ألفى مدينةً جديدة غير التي ألف في نشأته وأثناء قراءته، مدينة تعبد إلهًا جديدًا هو إله القوة البادية في نواحي الاقتصاد، فقد خلق العلماء في معاملهم، وأصحاب الأعمال في مناحي نشاطهم، آلهةً جديدة معابدها المصانع والمصارف ومباني السفن والمناجم، ومن هذه المعابد تبدَّت للناس مباهجُ جديدة في الحياة أهمها بهجة الذهب اللامع الرنَّان الذي يحكم العالم ويُسخِّر الشعوب.

وانتشر الناس في الأرض شرقًا وغربًا يبحثون عن الذهب، فالتقوا على اختلاف أجناسهم في هذا البلد أو ذاك، وبهذا امتزجت الشعوب بعضها ببعض في المدن الكبرى، فكان ذلك مظهرًا دوليًّا يؤلف في صعيدٍ واحد أجناسًا أشتاتًا، لكنه مظهر لا روح فيه، فالروح وراء ذلك وطنيةٌ إقليميةٌ متطرفة، فأفراد الشعب الواحد كانوا في هذا البحث عن الذهب يتعصبون ويتعاونون ومن ورائهم دولهم، خشية أن يلقف الغنيمة شعبٌ آخر. ذلك كان العالم الذي

---

[٩١] هو كتاب Bunyan, Pilgrim's Progress، انظر ما قيل عن هذا الكتاب العظيم في الجزء الثاني.

ارتحل في جنباته «كبلنج»؛ أفلا يمكن أن يستغل هذا الشر فإذا به خير للبشر! ذلك ما صوره الشاعر لنفسه بخياله، ولكن كيف؟ ها هنا تظهر في الأديب عنجهية وطنه، ها هنا تتبدى روح العصر من حيث حدة الشعور القومي إزاء الفكرة الدولية؛ فطريق الخير في رأي شاعرنا وأديبنا «كبلنج» هو أن تُدعَم قوائم الإمبراطورية البريطانية، لماذا؟ لأن شخصًا معنويًّا تستطيع أن تطلق عليه اسم «القانون» هو وحده السبيل إلى كل خير؛ «القانون» يرمز لتقدم المدنية، و«القانون» يضمن العدل ويقاوم الجوع والمرض؛ فمن ذا يجسد لنا «القانون» ليفعل فعله ويؤتي أكله في هذه الدنيا التي كادت تمزقها المطامع؟ تجسده — في رأي «كبلنج» — الإمبراطورية البريطانية التي يراها تغزو العالم لتُحرِّره.

فلتكن إذن هذه الفكرة أساسًا لما يجري به قلم الأديب، فهي موضوع قصة «بنو وطني»[٩٢] وقصيدة «منظومة الشرق والغرب»[٩٣] و«أنشودة الإنجليزي»[٩٤] و«عبء الرجل الأبيض»[٩٥] و«أهل الجزيرة»[٩٦] إلى آخر ما كتبه شعرًا ونثرًا. فكلما وسَّعت الامبراطورية البريطانية أرجاءها طبَّل لها الشاعر وزمر، أو ربما كان العكس أقرب إلى الصواب، وهو أنه كلما أنشد الشاعر أنشودة التوسع الاستعماري في آذان قومه، اشتدت حماسة القوم نحو استعمار ما لم يستعمروه بعدُ. لكن يظهر أن لكل شهوة حدًّا تنطفئ عنده حدتها، فقد جاء يوم كاد يصم الشعب الإنجليزي فيه آذانه عن «كبلنج»؛ فكفاهم ما استعمروه إذا هم نظموه. وهنا يظهر أديبان آخران سنحدثك عنهما فيما بعدُ أخذا على نفسيهما أن يبينا للناس طريقة هذا التنظيم، وهما «ولز» و«شو».

وأديبنا «كبلنج» تربى في أحضان الصحافة كما علمتَ، فهل يفوته هذا التحول في اتجاه الشعب ولا يدركه؟ كلا، بل أدركه وأدار سفينته مع الريح؛ فليكتب للناس الآن كيف يفكرون وكيف يسلكون ليكون هذا السلوك وذلك التفكير خليقَين بالمستعمر، بل لتكن كتابته على نحو يروق لليافع كما يعجب به من اكتملت رجولته، فكتب لهم قصصًا عن

---

[٩٢] mine own People.

[٩٣] The Ballad of East and West.

[٩٤] A Song of the English.

[٩٥] The white Man's Burden.

[٩٦] The Islanders.

الحيوان، وأخرج في ذلك «كتاب الغابة»[٩٧] و«كتاب الغابة الثاني»[٩٨] وغير ذلك من القصص التي يميل إليها الإنسان لما فيها من نزعةٍ بدائية تتفق مع طبعه الأصيل.

لو أردت عبارةً واحدة تلخص لك أدب «كبلنج» فهي أنه حاول أن يوفق بين الفرد ودنياه التي يعيش فيها، أو قل أراد أن يعلم الإنجليزي كيف يعيش في هذا العالم الواقعي الذي يحيط به. لقد تجد من الشعراء الفحول من يؤرقه أن يرى العالم أصغر من الإنسان، فيبحث للإنسان عن شيءٍ أكبر من العالم يعيش فيه، لكن «كبلنج» لا يرى هذا الرأي؛ إن العالم في نظره فيه من الرحابة والاتساع ما يكفي كل إنسان كبر أو صغر، ومهمتنا أن نُبصِّر الأفراد بعالمهم هذا ليفهموه.

---

[٩٧] The Jungle Book.

[٩٨] The Second Jungle Book.

القسم الثاني

الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر

الفصل الأول: عصر الابتداع في النصف الأول من القرن التاسع عشر

(أ) الشعر

كان الأدب الفرنسي طوال القرن الثامن عشر — كما ذكرنا في الجزء الثاني من هذا الكتاب — أدبًا تطبيقيًّا أكثر منه أدبًا خالصًا؛ كان أدبًا أريد به أن يكون أداةً لغرض ووسيلةً لغاية، لا أن يكون في ذاته غرضًا وغاية؛ ذلك أن أقلام الكتَّاب والشعراء قد تناصرت إبان ذلك القرن على أن تنشر من الآراء والمذاهب ما ينتهي بالناس إلى ثورةٍ تحطم الأوضاع القديمة البالية. ووُفِّق أدب القرن الثامن عشر فيما أراد؛ إذ لم يكد يدنو ذلك القرن من ختامه حتى اشتعلت الثورة الفرنسية الكبرى، لكنها إذ اشتعلت نيرانها كانت كالقنبلة تفجَّرت ففتكت بالأعداء والأصدقاء على السواء؛ فتكت بأنصار الاستبداد الذين أُريدَ بها أن تفتك بهم، لكنها أحرقت مع هؤلاء بُناتَها؛ فقد بناها وسوَّاها نفر من الفلاسفة، أو من كانوا في تفكيرهم أقرب إلى الفلاسفة لأن العقل كان رائدهم فيما يكتبون، وكأنهم لم يدروا أنها حين تُشعل النار فيما حولها، ستمحو كذلك سيطرة العقل على أقلام الكتاب والشعراء لتُحلَّ محله على العرش حاكمًا آخر، هو الوجدان. وفي سيطرة الوجدان أساس الأدب الابتداعي؛ فلم يكن من الطبيعي للثوار أن يهاجموا أوضاع القرنَين الماضيَين في بلادهم، ثم يشفقوا على الأدب وحده دون غيره من سائر الأوضاع، فيتركوه على أسسه آمنًا مطمئنًا، بل ليذهب مع الذاهبين هذا اللون من الأدب الذي ساد فرنسا مدى قرنَين من الزمان، والذي تزمَّت في اتباع طائفة من القواعد شلَّت فيه الحركة وأماتت فيه النشاط، وليطلق أدباؤنا العنان لخيالهم لا يتقيدون من القواعد إلا بما تُمليه عليهم طبائعهم، وليستمدوا الوحي — لا من الأدباء الأقربين — بل من الأجداد السوالف، وأي أجداد؟ لا

اليونان ولا الرومان إذ اختصَّ الاتِّباعيُّون هؤلاء بحبهم، ولسنا نريد اليوم أن نكون في ذلك أتباعًا للاتِّباعيين في حبهم وكرههم؛ ليستمد أدباؤنا الوحي من العصور الوسطى، حيث كانت للكنيسة سيادة، وحيث كان الإيمان يعمر القلوب، لكنك كثيرًا ما تجد وسط التيار الجارف في الأدب أو في الاجتماع رجلًا أو رجلَين يثبتان أقدامهما ويأبيان أن يجريا مع تيار الحوادث؛ وهكذا كان «شينييه»[١] الذي أخذ ينشد شعره كأنما هو في جزيرةٍ معزولة لا يتأثر بمن حوله، فاتخذ «شينييه» اليونان مصدر وحيه لكنه مع ذلك أوقد الشعلة بضوءٍ جديد، ولهذا قدمناه في الجزء الثاني حلقة اتصال بين القديم والجديد.

(١) فرانسوا رينيه دي شاتو بريان Francois-René de Chateaubriand (١٧٦٨–١٨٤٨م)

اتخذت الحركة الابتداعية من «شينْييه» بداية، لكن البداية كانت مختلفة كل الاختلاف عن سائر الحركة كما أسلفنا؛ فـ «شينييه» اتباعيٌّ في صميمه لعنايته الشديدة بالصقل والتجويد، والحركة ابتداعية تُسلم زمامها للوجدان.

إذا استعرضت الأدب الفرنسي من أوله إلى آخره وجدت عاملَين يظهر أحدهما آنًا ويختفي آنًا ليظهر مكانه العامل الآخر، فإذا ما اجتمعا في أديب أو في طائفة من الأدباء كان الكمال؛ فأما أولهما فرغبةٌ في الدقة أضْفت على النثر الفرنسي خصائصه من حيث الوضوح وتوخِّي الصدق ومتابعة الواقع، وأما الآخر فميلٌ إلى زخرفة اللفظ والعناية به لذاته، فترى الأديب يحب اللغة التي يلهو بألفاظها على سنان قلمه، لا لأنه يريد أن يزيل معنًى عن صدره لا يطمئن إلا إذا أخرجه، بل لأنه يستمتع باللعب بالألفاظ نفسها، فيجد لذَّته في رصِّها على نحوٍ معلوم وتزويقها على صورةٍ معينة. وقد حدث لهذين العنصرَين أن اجتمعا في القرن السابع عشر فَحَدَّ المعنى من اللفظ وخدم اللفظُ المعنى في اتزانٍ عجيب، فنرى في أدب «راسين» و«لافونتين» واقعيةً تنشد صدق الأداء، لكنها تعرف كيف تستخدم من أجل ذلك لغةً جميلة تفتن القارئ بما فيها من روعة الفن، فلا يقال اللفظ الفخم لفخامته، ولكنه يقال لأن المعنى المراد يتطلَّبه. ذلك الالتقاء بين العنصرَين كان على أيدي فُحُول الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، فلما جاء القرن الثامن عشر، ذلك القرن

[١] Chénier، راجع ما قلناه عنه في الجزء الثاني.

الذي كتب فيه الكتَّاب ونظم الشعراء لينشروا في كتابتهم وفي نظمهم مذاهبَ فكرية أرادوا لها أن تشيع بين الناس، تغيرت الحال، فلم تعد العناية بالفظ واجبة على الأديب، فلا عليه أن يستخدم هذا اللفظ أو ذاك، هذه العبارة أو تلك، ما دام المعنى واضحًا، ومثال هذا تراه في فولتير، وذلك هو ما وجده رجال الأدب الابتداعي عندما شبَّت الثورة الفرنسية، وجدوا واقعيةً ذهبت إلى حدِّ التطرف، فماذا تظنهم فاعلين؟ الثورة لقلب الوضع من النقيض إلى نقيضه، فلئن عُني أدباء القرن الثامن عشر بالمعنى وحده وبالواقع وحده، فلنذهب نحن اليوم إلى الطرف الآخر فلا نُعنى إلا بجمال العبارة وإلا بروعة الخيال. لم يقف الثائرون موقفًا وسطًا فيه اتزان واعتدال، لم يقلدوا أدباء الاتباع في القرن السابع عشر فيعدلوا القسمة بين اللفظ والمعنى، لأن الاتزان والاعتدال قلَّما تجدهما عند جماعةٍ ثائرة، وقد وجدت هذه الحركة الجديدة لسانها المعبر في «شاتوبريان».

وُلد «شاتوبريان» من أسرةٍ عريقة، ولو استثنينا زمالة أختٍ هزيلةٍ عليلةٍ رقيقة المزاج، صح لنا أن نقول إنه قضى طفولةً لا زمالة فيها، قضاها وحيدًا لا تصاحبه إلا الرياح والأمواج، وإلا المروج الفسيحة والغابات، فكانت العزلة التي تكتنفه وهو في داره، وظواهر الطبيعة التي تصادفه وهو خارج الدار، هما مصدرَي وحْيِه، بالإضافة إلى بعض الأدباء القدامى — مثل هوراس — الذين غذَّوا خياله بخيالهم.

بلغ السابعة عشرة فذهب إلى باريس، وطالع شيئًا من حياتها الأدبية، ثم غادر فرنسا إبان الثورة إلى أمريكا، فما إن سمع بقتل الملك لويس السادس عشر حتى عاد. ولما هدأت الحرب في أوروبا ذهب إلى لندن يعاني آلام الفقر، وهنالك أخرج باكورة آثاره الأدبية «مقال في الثورات»؛[٢] فلقد كان القرن الثامن عشر يؤمن إيمانًا قويًّا بأن الإنسان في تطوره يسير نحو الكمال، وجاءت الثورة تعقد آمالها على هذا الكمال المنشود. أما «شاتوبريان» حين أصدر كتابه هذا، فلم يكن يؤمن برقي الإنسان في اجتماع أو سياسة أو دين، فلماذا إذن يخدع نفسه بآمال الثورة؟ لكنه سرعان ما نفض عن نفسه هذا اليأس، وصمم أن يُخرِج كتابًا آخر يستبشر فيه ويفرح، ويجعل الدين مصدر فرحه واستبشاره، ألم يقل رجال القرن الثامن عشر عن الديانة المسيحية إنها خرافة وجهل؟ فليُبيِّن هو للناس أنها عقيدة لها جمال فوق جلالها، ليُبيِّن لهم أنها معين لا ينضب للشعر والفن؛ ليُبيِّن لهم أنها ليست مجموعة من الشعائر الجافة بل عقيدةٌ حية. بهذا كله أخرج كتابه الثاني

[٢] Essai sur les Revolutions.

«عبقرية المسيحية»،[٣] ومع ذلك قد تجد من النقاد من يعلقون على هذا الكتاب بقولهم إنه لا يزيد في إيمانه الحق بالمسيحية عن إيمان فولتير! إن ما حلله وشرحه فولتير بمبضع العقل الجاف، كساه «شاتوبريان» برداءٍ زاهي الألوان، وكلاهما معًا لا يعرف الإيمان الحق كيف يكون! ومهما يكن من أمر هذا الكتاب، فليست عظمته في رجاحة حججه التي يدافع بها عن المسيحية، إنما خطره في أنه رد العقيدة الدينية إلى حظيرة الفن، فهو حين مجَّد العاطفة الدينية على أساسٍ فني، كان كأنما كشف لونًا جديدًا من الجمال ينقص دولة الأدب، فكان بذلك بشيرًا بأهم عناصر المذهب الابتداعي في فرنسا. فالأدب الفرنسي كله منذ «رُنْسار» إلى «شينييه» كان يهدف إلى محاكاة الأقدمين في محاولة التعبير عن ألوان الحياة، وها هو ذا «شاتوبريان» يصيح بهم: فيمَ هذه المحاكاة للقدامى؟ لنكن فرنسيين في أدائنا، لنكن مُحدَثين في أدبنا، وإذن فلنكن مسيحيين في تمجيدنا للعقيدة وفي استحيائنا لأزهى عصور العقيدة، وهي العصور الوسطى. ولم يكن ذلك منه ثورةً دينية، إنما كان قبل كل شيء ثورةً أدبيةً فنية امتدت بعده إلى منتصف القرن التاسع عشر. وله في هذا الاتجاه نفسه كتاب «الشهداء»[٤] الذي أخرجه ليكون مثالًا لهذا الفن الأدبي الجديد الذي يدعو إليه؛ الفن الأدبي الذي يستوحي المسيحية بدل أن يجعل مصدر وحيه العصور الوثنية بأساطيرها؛ فلا شك عنده في أن ديانة المسيح قد تُثير في صدر الأديب من العواطف، وتمده بأنماط من الشخصيات أرفع وأسمى من العواطف التي تثيرها في نفسه أساطير الوثنية وأنماط البشر الذين تمده بهم عصورها، فإن كان لأساطير اليونان والرومان أعاجيبها، فللعنصر الإلهي في العقيدة المسيحية ما هو أشد استثارة للعجب والإعجاب جميعًا.

لقد عُني «شاتوبريان» في أدبه بثلاثة أمور: المسيحية، والطبيعة، ونفسه. وها نحن قد حدثناك عن أثر المسيحية في أدبه، وعن تأثيره بها في آداب من جاءوا بعده حتى منتصف القرن. وأما وصفه للطبيعة، فقد جاء — كوصفه للمسيحية — رائع العبارة خلَّابها، ضحل الإيمان قليله! نعم، قد تقرنه بأديبٍ مثل «روسو» فتراه وصف الطبيعة بما لم يبلغه «روسو» سعةً ودقةً وزخرفة، ورغم ذلك ترى «روسو» في قليله وساذجه أشد

[٣] Génie du Christianisme.

[٤] Martyrs.

منه إقناعًا لك بالطبيعة وجمالها؛ تقرأ عن الطبيعة فتتحرك نفسك لما تقرأ لأنك بصدد كائنٍ حي، وتقرأ «شاتوبريان» فترى زخرفة أقرب إلى عينَيك منها إلى قلبك وفؤادك.

و«شاتوبريان» من أكثر الأدباء تحدُّثًا عن نفسه؛ أرَّخ حياة نفسه في «ذكريات ما بعد القبر»،[٥] وأراد بهذا الكتاب أن يُنشَر بعد موته (ولو أن الطابع نشره خطأً ضمن كتابٍ آخر في حياة الكاتب). وفي هذا الكتاب يتحدث الكاتب عن نفسه حديث المغرور يعلو بنفسه، ويعتدُّ بها بمقدار ما يزدري أعداءه. وهذا أيضًا تستطيع أن تقرنه بروسو، فلديه كل ما لدى روسو من اعتداد بالنفس، ثم لديه أروع ما يمكن لأديبٍ فرنسي أن يصوغه لك من عبارة، لكن ينقصه الإخلاص وأمانة الأداء؛ فبينا ترى «روسو» لا يخدع نفسه عن نفسه قط، تجد «شاتوبريان» لا يتورع عن ذلك مرارًا عدة؛ فهذا الكتاب الجميل يعطيك عن كاتبه تحفةً جميلة الصورة لكنها خاوية، يعطيك جوهرة تستوقف النظر لكنها ليست من الجوهر الحق؛ إنه يُريك من كاتبه صورة الكاتب البليغ لكنه لا يُطلعك منه على الإنسان الحي.

(٢) ألفونس دي لامارتين Alphonse de Lamartine (١٧٩٠–١٨٦٩م)

ذهب «شاتوبريان» وخلف وراءه أثرًا عميقًا؛ فهذا أدب القرن الثامن عشر الذي كان قد بلغ ختامه، يبدو إلى جانب أدبه المتدفق النابض بحرارة الحياة وقوة الخيال، نحيلًا هزيلًا باردًا خلوًا من المعنى. وقرأ الناس «شاتوبريان» فتبدَّى لهم عالمٌ فيه الطبيعة باهرة بفتنتها، وعلى بساط هذه الطبيعة الباهرة يختال الفرد من الإنسان أشم الأنف عامر القلب بالإيمان.

وأراد الله أن يصنع «لامارتين» في دولة الشعر ما صنعه «شاتوبريان» في عالم النثر؛ فلدى «لامارتين» الشاعر تجد ما تراه عند «شاتوبريان» الناثر من حب للطبيعة ومن إيمان بالعقيدة الدينية ومن اعتداد بفردية الإنسان.

ولد «لامارتين» لأبوَين عُرفا بميلهما إلى الملكية في ذلك العصر الذي ثار فيه الناس على الملوك. وقضى طفولته في داره الريفية تحيط بها حقولٌ هادئة، وتنتثر حولها تلالٌ جميلة، وفي هذه البيئة الريفية الهادئة، وهذه الأسرة العريقة المحافظة، علَّمته أمه حب الإنجيل

[٥] Mémoires d'Outre Tombe.

كما فتحت قلبه لبعض الآثار الأدبية مثل أدب «تاسو»[٦] من أدباء النهضة في إيطاليا، ومثل «برناردان»[٧] من أدباء فرنسا المحدثين، ثم شبَّ فقرأ «شاتوبريان» و«روسو» من الأدب الفرنسي، و«ملتن» و«بَيْرُن» من الأدب الإنجليزي؛ وكانت في طفولته وصباه تكتنفه روح اكتئاب لا تعرف المرح، فلما أن ارتحل في ربوع إيطاليا زالت عنه تلك الكآبة، ولكنها سرعان ما أسلمته إلى حبٍّ عميقٍ عنيف فيه كثير من الأسى، فحرك في نفسه ذلك الحب وهذا الأسى مشاعرَ رقيقةً دقيقةً تدفقت في شعرٍ بلغ الغاية في إخلاصه وبعده عن التصنُّع والتكلف. وبهذا الشعر الذي انبثق منه كما ينبعث عن الشمس ضوءها بات «لامارتين» شاعر عصره بين قومه، وترى في «رفائيل»[٨] مثالًا لحبه اليائس الحزين.

كان «لامارتين» من ضباط الحراسة للويس الثامن عشر، ثم استقال ليأخذ في مناصب السلك السياسي، فهو الآن ملحق للسفارة الفرنسية في «نابلي»، وهو الآن يعمل في المفوضية الفرنسية في فلورنسة، ثم ترك مناصب السفارة وسافر في بلاد الشرق الأدنى بعد أن أخرج «أناشيدَ سياسية ودينية»،[٩] وسجَّل ذكريات رحلته في كتاب «رحلة إلى الشرق»،[١٠] وهنا عاد ليغامر في لُجَّة الحياة السياسية. وكانت خطته أول الأمر أن يظل في سياسته بعيدًا عن الأحزاب، فلما سئل عند أول دخوله مجالس النواب: «أين تريد الجلوس؟» أجاب قائلًا: «على السقف.» ليرمز إلى استقلاله في الرأي السياسي، لكنه أخذ رويدًا رويدًا ينحاز إلى جانب الحزب الديمقراطي؛ وختم حياته الشعرية ببعض آثاره الخالدة ومنها «جوسلان»[١١] و«مَلَك يهوي».[١٢]

كان «لامارتين» رغم كل ما صادفه من عقبات في حبه وفي حياته السياسية وحياته المالية — إذ أفل نجمه في السياسة بعد سطوع وأصابه الفقر بعد ثراء — مستبشرًا بالحياة لأنه كان يحمل بين جنبَيه قلبًا مؤمنًا؛ فإذا ما أرسل البصر إلى الطبيعة من حوله

---

[٦] Tasso، انظر أدبه في الجزء الثاني.

[٧] Bernardin، وهو مؤلف قصة «بول وفرجيني».

[٨] Raphael، ترجمها الأستاذ أحمد حسن الزيات.

[٩] Harmonies Politique et Religieuse.

[١٠] Voyage en Orient.

[١١] Jocelyn.

[١٢] La chute d’un Ange.

لم يقع على ما فيها من خسيسٍ مرذول، كأنما خسيس الحياة ومرذولها أضأل من أن تراهما عين هذا الشاعر الذي طار عن الأرض وحلق في السماء؟ نعم كان «لامارتين» حزين القلب يشوب تفكيره ظل من الشك، لكنه لم يكن حزن الناقم المتمرد، ولا شك الثائر المخرِّب، إنما كان حزنه وكان شكه على كثير من الرقة والدعة؛ فحسبه أن يكون في الحياة ما فيها من عطف الأمومة ومن حب العاشقين ومن إيمان المؤمنين.

لم يكن «لامارتين» قويًّا في أدبه الوصفي بحيث يقدم لك الصورة ناصعةً جلية؛ فالصور التي تخرجها ريشته باهتة بعض الشيء، غامضة المعالم بعض الشيء، لكنه إذا ما وصف شعورًا ألمَّ به فهيهات أن يلحق به لاحق. ولم تكن نغمات شعره مما يستوقف الآذان، ولكنها كانت تغزو القلوب.

لم يكن شعر «لامارتين» في أخريات أعوامه من القوة كما كان شعره وهو في عنفوانه، فهو من هؤلاء الشعراء الذين يرتفعون إلى قمة المجد الفني، ثم ينحدرون هبوطًا مع هرم الشيخوخة وضعفها. أراد أن يبثَّ فلسفته في شعره فكان له هاتان الآيتان اللتان ذكرناها: «جوسلان» و«مَلَك يهوي» فهو في الأولى يدير القول حول قصة صديق له كان قسيسًا بهذا الاسم، نشأ من أسرةٍ فقيرة، ولجأ إلى العزلة في الجبال فرارًا من فظائع الثورة، ولم يكن قسيسًا بعدُ، ثم رافقه شابٌّ يدعى «لورنس» اضطهده الثائرون فلاذ بالفرار، ثم تبيَّن أن «لورنس» هذا كان فتاةً متخفية في ملابس الرجال، فانقلبت الصداقة بين الزميلَين غرامًا بين حبيبَين؛ وبعدئذٍ نُصِّب «جوسلان» قسيسًا، فافترق الحبيبان، لكن الفتاة لم تحتمل صدمة الفراق فغلبتها العاطفة على أمرها، وتعهدها الحبيب في ساعات احتضارها، ثم أودع جثمانها التلال ومجاري الماء التي شهدت الغرام بينهما. وهكذا وضع الشاعر في «جوسلان» مشاعره من غبطة وأسًى، معترفًا أنه حين أنشأ هذه القصة كان يحتذي «برناردان» في قصة «بول وفرجيني».

كانت قصة «جوسلان» قصيدةً كاملةً قائمة بذاتها، لكنها مع ذلك أنشئت بادئ ذي بدء لتكون فصلًا من قصةٍ أشمل، تكون الإنسانية بأسرها بطلها، كما أنشئت قصيدة «مَلَك يهوي» لتكون في تلك القصة الشاملة فصلًا آخر. وهذه القصيدة الأخيرة تمثل أدب الشاعر حين كان في طريقه إلى الضعف؛ فنحن فيها بين جبال لبنان حيث أحبَّ مَلَك فتاةً من البشر، فلبس لها لبوس البشر ليظفر بحبها، وبهذا أراد الشاعر أن يصوِّر هُويَّ الإنسانية كلها إذا ما أسلمت نفسها لشهوات حسِّها، كما أراد بالقصيدة السالفة «جوسلان» أن يصور الإنسانية في طموحها، إذ تستمسك بما يغذي النفس لا الحس،

والروح لا البدن. ولقد قيل إن القصيدتَين تُصوِّران شعر «لامارتين» في صعوده نحو الكمال، وفي هبوطه إلى الضعف.

وسنسوق مثالًا لشعره قصيدته «البحيرة»:

هكذا نُساق كل يوم نحو شطٍّ جديد،
نساق إلى غير أوبة في ليلٍ سرمدي.
يا ليت شعري — والأيام نسبحها كبحرٍ مديد —
أنلقي المرساة يومًا واحدًا في بحرها اللجي؟

* * *

أيتها البحيرة! ها أنا ذا — ولم تكد تدور بنا دورة العام —
ها أنا ذا بجانب الموج الحبيب الذي ودت لو تعود إليه،
انظري! ها أنا ذا أجلس على هذه الصخرة وحيدًا،
على الصخرة التي رأيتِها جالسةً عليها!

* * *

هكذا غمغمتِ تحت عميق الصخور،
هكذا لاطمتِ جنبَيها فانتثرت رذاذًا،
هكذا ألقت الريح من أمواجك بالزَّبد
على قدمَيها الحبيبتَين.

* * *

أتذكرين ذات مساء إذ سبحنا في الزورق صامتَين
بين موجك والسماء، لا نسمع على بُعد صوتًا
إلا إيقاع المجاذيف يغمسها أصحابها
في موجك المتناغم الألحان؟

* * *

وإن هي إلا نبرات لم تعهد الأرض مثلها
ترفُّ من الشاطئ المسحور فتُسكتَ سائر الأصداء،
ويصغي الموج إلى صوتها الرخيم
إذ يجري بهذه الكلمات،

* * *

قف أيها الزمان دورتك، ويا أوقات السعادة
رويدك لا تسرعي الخطى!
لننشق منك العبير وإنه لسريع الزوال؛
فأنت من أيامنا أحلاها عبيرًا.

* * *

كلا يا زمان، فما أكثر البؤساء الذين رفعوا أكف الدعاء
لنسرع الخطى! فدُرْ يا زمان من أجل هؤلاء،
وفي غضون أيامك احمل ما يشقيهم من عناء،
وعن السعداء غضَّ الطرف، إنهم سعداء.

* * *

لكني عبثًا دعوت أن أُمْهَل بضع دقائق،
إذ أفلت مني الزمان وأسرع،
فخاطبتُ ليلتي: «إذن فرويدكِ أبطئي.»
لكن أقبل الفجر وبدَّد ليلي
«هيا إلى الحب، وإلى الحب هيا! لا نُبْطِئَنْ،
وبهذه اللحظة الهاربة فَلْنَسْعَدَنْ؛
ليس للإنسان مرفأ فيرسو، بحر الزمان بغير شط،
إنه يجري، ونحن في جريه نمضي!»
يا لَغيرة الزمن! أيجوز لهذه اللحظات النشوى بالنعيم
حيث الحب قد أترع كئوسنا غبطةً وسعادة
أن تزول عنا مسرعة خطاها
كأنها في ذلك وأوقات الشقاء سواء؟

* * *

ويْحي! أفلن نستطيع أن نخلف بعدنا أثرًا؟
ماذا؟ أماضون نحن إلى الأبد فلا إياب؟
وهذا الذي أعطاه الزمن ثم محاه
ألن يعود مرةً أخرى فيعطيه؟

* * *

أيها الأزل، أيها العدم، أيها الماضي، يا هوةً سحيقةً ظلماء!
ماذا تصنعين بالليالي التي في جوفك تبلعين؟
انطقي! أأنت رادَّةٌ إلينا لحظات النشوة العظمى
التي كانت لنا فسلبتِها؟

* * *

أيتها البحيرة، ويا بُكم الصخور، ويا كهوف، ويا ظليل الغاب!
أُناديكِ أنتِ التي أغضى عنك الزمان فأبقاك، بل هو خالع عليك شبابًا بعد شباب،
احفظي من هذه الليلة، أيتها الطبيعة الجميلة، احفظي
على الأقل ذكراها!

* * *

كلما سكن منكِ الماء أو اضطرب بهوج الرياح
أيتها البحيرة الجميلة، وفي جبينك هذا، المشرق الوضاح،
في هذا الصنوبر الأدكن، وفي هذه الصخور الغلاظ
التي تعترش فوق مياهك،

* * *

كلما هبَّ عليك النسيم هامسًا أو لامسًا،
كلما صاتت جنباتك فردت جنباتك الأخرى الصدى،
كلما فضَّض ماءَك النجمُ اللامع
بخيوط من شعاعه الوضاء،

* * *

كلما أنَّتْ رياح أو تنهد عود،
كلما عبق هواؤك بأريج وعبير،
مُرِي كل ما ترى العين أو يشم الأنف أو تسمع الأذن؛
مُرِي كل هؤلاء أن تقول «لقد كانا حبيبَين!»

(٣) فكتور هيجو Victor Hugo (١٨٠٢–١٨٨٥م)

إبان أعوام الثورة الفرنسية وفي ظل نابليون وخلال الأعوام التي تلت سقوطه، أوشكت فرنسا أن تنفق جهدها كله في الحرب والسياسة، وبذلك قضت من حياتها أربعين عامًا لم

تشهد خلالها من الأدباء الأعلام إلا نفرًا قليلًا. لكنه لم يكد ينقضي ثلث القرن التاسع عشر حتى نهضت طائفة من الأدباء أعادت للأدب الفرنسي سالف مجده، وأقامت الدليل على أن اللسان الفرنسي لم يزل قويًّا. وكانت هذه الطائفة الجديدة الناهضة من الأدباء ترتبط كلها معًا برباط من مذهبٍ واحد، كما هي العادة المألوفة في تاريخ الأدب الفرنسي؛ أفرادها من الشباب المتحمس الذي ينظر إلى الماضي نظرة الساخر، ويُلقي ببصره نحو المستقبل فيرى أملًا يبهر الأنظار؛ فلم يترددوا في رفع علم الثورة على تقاليد الأدب الاتباعي بغية أن يمهدوا الطريق لمذهبٍ جديد يريدون له السيادة، وقد كُتب لهم آخر الأمر أن يظفروا بما أرادوا بعد لأيٍ ومجهود. ولم يكن التجديد الذي أرادوه تافهًا ولا ضئيلًا، إنما كان تحوُّلًا يمسُّ الصميم؛ لهذا أصبحت سنة ١٨٣٠م تاريخًا مشهودًا في تاريخ الأدب الفرنسي؛ فكل عبارة جرى بها قلم في فرنسا منذ ذلك التاريخ عليها طابع التحول الذي وقع في عام ١٨٣٠م. فما الذي حدث بحيث جعل من ذلك العام فاصلًا بين عهدَين؟

كانت المدرسة الابتداعية — وأعلامها «هيجو» و«دي فِنْي»[١٣] و«جوتييه»[١٤] و«إسكندر ديماس»[١٥] و«دي ميسيه»[١٦] — تسودها بلاغة اللفظ وحب اللغة لذاتها كما أسلفنا في ذلك القول؛ كانت تسودها العناية بالتعبير حبًّا في جمال العبارة، تلك العناية التي لم يكد يبدو لها أثر طوال القرن الثامن عشر حيث ساد العقل فسَادَ تبعًا لذلك النثر لما يحمل من معنًى وما يؤدي من غرض. فلما أن بدت في البلاد بشائر الابتداع في نثر «شاتوبريان» وفي شعر «لامارتين» بدت في الروح وحدها ولم تتناول قوالب التعبير؛ فهذان الأديبان كانا يكتبان بروحٍ ابتداعيةٍ جديدة، لكنهما مثَّلا تلك الروح في صور التعبير التقليدية القديمة، فكانا كمن يصبَّان خمرًا جديدًا في كئوسٍ قديمة. ثم جاء أدباء الحركة الابتداعية القوية التي ظهرت في نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر، فصنعوا لأنفسهم كئوسًا جديدة ليصبوا فيها خمرهم الجديدة؛ جاءوا فابتكروا أنواعًا جديدة من صور التعبير ليلبسوها الروح الابتداعية الجديدة؛ أدخلوا أنواعًا جديدة من أوزان الشعر، وإن يكونوا قد أبقوا على كثير جدًّا من تقاليد العروض التي سادت الشعر الفرنسي في شتى عصوره فحرمته حرية

[١٣] De Vigny.

[١٤] Gautier.

[١٥] Dumas.

[١٦] De Musset.

الحركة وسهولة النمو. كان ما أدخلوه من الجديد قليلًا بالقياس إلى الكثير الموروث، ولكن لهذا القليل الجديد كل الخطر، فيكفي أن تقيم الدليل على أنك تستطيع أن تهدم قاعدةً من القواعد ومع ذلك تنشد شعرًا جميلًا. يكفي أن تقوِّض من البناء عمودًا واحدًا، فإذا لم ينهدم البناء كله أنقاضًا كان في ذلك كل البرهان على أن ذلك العمود المهدوم لم يكن من البناء في صميم جوهره. وتستطيع أن تُصوِّر لنفسك عمق الأثر الذي أحدثه هؤلاء الأدباء بخروجهم على بعض القواعد السائدة حين تعلم أن «فكتور هيجو» حين أراد أن يذكر شيئًا عن «سلم خفي» وحين بالغ في جرأته فوضع لفظة «سلم» في آخر بيت وبدأ البيت التالي بلفظة «خفي» هوجم من أنصار القديم هجومًا لا تبرره إلا أفدح الجرائم. إذا علمت إذن كيف كان أنصار القديم ينظرون إلى الخروج على القواعد، تبين لك أن «هيجو» حين فصل بين هاتين اللفظتَين فوضعهما في بيتَين متلاحقَين، كان زعيمًا لثورةٍ أدبية، لا لأن هذه الحادثة وأمثالها ذات خطر في نفسها، بل لأنها دليل على أن النظرية القائلة بوجوب اتباع طائفةٍ معينة من القواعد في الإنشاء الأدبي نظريةٌ خاطئة، وإذا أنت ألقيت عن عاتقك مذهبًا كهذا، فقد حررت نفسك تحريرًا الله أعلم بمنتهاه. وهذا ما صنعه زعماء الحركة الابتداعية في فرنسا — وهو شبيه جدًّا بما حدث في الحركة الابتداعية في إنجلترا — إذ زعموا أن طرائق التعبير لا تتوقف على قاعدة أو تقليد، إنما تعتمد أولًا وآخرًا على طبيعة الموضوع الذي يريد الأديب أن يعبر عنه.

ولعل أعظم انقلاب تم على أيدي هؤلاء الابتداعيين هو ما يختص بألفاظ الشعر؛ فقد كان للشعر الفرنسي مجموعة من الكلمات لا يجوز له أن يجاوزها، ثم أخذت هذه المجموعة المحدودة تتناقص كلما تناقصت عبقرية الأديب. فليست ألفاظ اللغة كلها عند الشاعر سواء، إنما هي تنقسم طائفتَين، فألفاظٌ خسيسة لا يصح للشعر أن ينزل إلى دركها، وأخرى شريفة هي التي ينبغي أن تكون مجال الشعراء. ولا يمكن للفظة أن ترتفع إلى منزلة الشرف إذا هي دارت على ألسنة العامة ولاكتها أفواههم، أو إذا كانت لفظةً فنية تعبر عن معنًى خاصٍّ في دائرةٍ خاصةٍ من الناس؛ فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن معنًى يقتضي لفظة من الألفاظ المحرمة وجب عليه أن يدور حول المعنى المراد بعبارةٍ كاملة لينجوَ من المحظور. صوِّر لنفسك أمثال هذه القيود التي غلَّ بها الشعراء الاتباعيون أنفسهم لتعلم كم كانت الثورة الأدبية عنيفة حين حطمت الفواصل بين خسيس اللفظ وشريفه! فقد كان لفتح باب اللغة على مصراعَيه أمام الأديب أثران؛ الأول أن انفسحت آماد القول فخرج الأدب الفرنسي من الغرفة المحبوكة المملوءة بالطُّرَف والتحف إلى حيث

الهواء طلق والأفق فسيح. لكننا ينبغي أن نسارع في هذا الصدد إلى تذكير القارئ بما أسلفناه وهو أن طابع الأدب الابتداعي في فرنسا هو العناية باللفظ والبلاغة، لا الحرص على نقل الحقائق نقلًا أمينًا دقيقًا؛ لهذا لم تستخدم هذه الثروة اللفظية التي غمرت أرض الأدب في الاتجاه نحو الواقعية التي تعكس على صفحتها حقائق الدنيا كما هي، بل استخدمت هذه الألفاظ الجديدة لما فيها من ظلال وما توحيه من أثر؛ استخدمتها للزيادة من بلاغة القول لا للزيادة من المعنى وأداء الحق والواقع، لكن على مر السنين جاء الأثر الثاني لهذه الثروة اللفظية الجديدة؛ وهو أن اشتدت قدرة الأدب الفرنسي على تصوير الحق حين جاء عهدٌ سادت فيه الرغبة إلى مثل هذا التصوير.

كان القرن الثامن عشر — إذن — أعني ما قبل الثورة الابتداعية عصرًا يمجد العقل ويسعى في أدبه إلى التعبير عن الحقائق العامة في العلم والاجتماع والسياسة، وكان الفن الأدبي في ذلك العصر ميراثًا هبط إليه من القرن السالف وأخذ يتناقص على يدَيه، وأما الحركة الابتداعية التي أعقبته، والتي تم نضجها في نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر فقد قررت للخيال حقه في حرية التعبير، كما قررت لشخصية الأديب، التي لا يشاركه فيها إنسان آخر، الحق في الإفصاح عن نفسها بما ترتئيه من الوسائل المؤدية إلى ذلك، فلما رد للخيال حقه الضائع أبى أن يستسلم للقواعد التي كان العقل قد فرضها على نفسه في القرنَين السالفَين. كان الأدب الاتباعي يرى من الواجب ألَّا تتداخل صور الأدب بعضها في بعض، فعجب أدباء الابتداع من هذا اللزوم لما لا يلزم؛ لماذا تحبس كل صورةٍ أدبية في حظيرة فلا تمتزج بأخواتها؟ لماذا لا تبيح للملحمة أو للرواية التمثيلية أن تمتزج بالقصيدة الغنائية فتأخذ عنها شيئًا من التعبير عن وجدان الشاعر؟ لماذا لا تأذن للمأساة أن تأخذ بنصيب من الملهاة فتخفف حدتها، وللملهاة أن تأخذ بنصيب من المأساة فتزيد من جدِّها؟ لماذا نحصر أنفسنا في حدود ما رسمه اليونان والرومان لأنفسهم من أوضاع كأنهم الخالقون ونحن العابدون؟ لماذا لا نغوص في كل عصور التاريخ فنأخذ من هذا ما يروعنا ومن ذاك ما يصادف منا الإعجاب؟ لئن كان عصر اليونان والرومان مصدر الشعر والشعور، فلقد كان العصر الوسيط الذي سادت فيه الكنيسة وصفَتْ فيه العقيدة المسيحية مصدر المعجزة والعاطفة الروحية؛ فلنمجد إذن آباءنا الذين عاشوا في هذا العصر الوسيط. وخلِّ عنك العقل ومنطقه وقيوده إذا ما ولجتَ بابًا من أبواب الخيال، فالخيال أدرى بما يلزم له من طرائق التعبير، وإذا أردت حقيقةً عامة عن بني الإنسان فحسبك أن تغوص في نفسك وخصائصها، وعن طريق نفسٍ واحدة ستجد سائر النفوس؛

فالصورة الذهنية قد تكون إلى جانب معناها في ذاتها رمزًا يرمز إلى ما عداها، وقد ترسم صورةً تاريخية لعهدٍ واحد فإذا بك ترمز بها إلى حقيقةٍ عامة تشمل كل الشعوب في سائر العصور؛ فليكن الفرد موضوعك، والخيال أداتك.

تلك كانت الدعوة التي بشَّر بها الابتداعيون وعلى رأسهم «فكتور هيجو» الذي ولد لأب كان في الجيش الفرنسي ضابطًا ممتازًا رحل بأسرته إلى إيطاليا وإسبانيا، ثم عاد إلى باريس، حيث التحق فكتور بإحدى مدارسها، فأخذت براعته تجري بالشعر وهو يافع يتلقى دروسه، فما إن بلغ العشرين حتى أصدر «أناشيد وأشعار مختلفة»[١٧] وظفر براتبٍ شهري من لويس الثامن عشر فتزوج من فتاةٍ كانت رفيقة صباه. ومنذ ذلك الحين أخذت قصصه وأشعاره ورواياته التمثيلية تترى في تعاقبٍ سريع؛ فكان من الطبيعي لرجل له هذه العبقرية الممتازة وهذه الشخصية الأخَّاذة وهذا النشاط الجم الذي لا ينقطع أن يصبح زعيمًا لأدباء الابتداع. وفي سنته التاسعة بعد الثلاثين انتُخب عضوًا في المجمع العلمي، ثم غامر في بحر السياسة اللُّجِّيِّ يطفو على سطحه حينًا ويغوص إلى أعماقه أحيانًا، ويُطرد من البلاد آنًا ويعود إلى أرض الوطن آنًا، حتى وافته منيته فكانت جنازته من الفخامة والجلال بحيث خُيِّل للرائي أن فرنسا بأسرها حملت عبقريتها لتودعها أرض البانثيون (مقبرة العظماء).

ولم يكن «هيجو» غافلًا عن عظمته، بل كان من الاعتداد بمكانته بحيث رأى العظمة متمثلةً في نفسه، وجعل من نفسه لنفسه بطلًا كأبطال الأساطير؛ ف «هيجو» الرجل يُمجِّد «هيجو» البطل. وكان رحب الصدر سمحًا كريمًا مع الناس أجمعين، إلا إذا آذاه إنسان في كرامته أو انتقص له من عظمته؛ فهنالك تجد البركان الثائر والليث الغاضب؛ إذ لم تكن تخالجه ذرة من شك في أنه الخير كل الخير، فمن عارضه كان بالضرورة شرًّا يجب أن يُقتلَع من جذوره.

كانت عيناه لا تدعان من تيار الحياة الدافق حوله صورة إلا أخذتاها، وكانت أذناه لا يفلت منهما صوتٌ ينطق به مَرُّ الهواء أو تلاطُم الموج، وكانت ألفاظ اللغة توحي له بما يكتب كأنها كائناتٌ حية تدور في رأسه وتتحدث إليه. فقبل أن تنعت «هيجو» بصفةٍ كائنةٍ ما كانت، يجب أولًا أن تصفه بهذه القدرة العجيبة التي أبداها في السيطرة على ألفاظ

[١٧] Odes et Poèsies Diverses.

اللغة سيطرةً لم تعرف في آداب اللغات مثيلًا، قل ذلك عنه في غير تحفظ وأنت بمنجًى من الخطأ إذا استثنيت «شيكسبير»؛ فهو يخوض في غمر من الثروة اللغوية خوضًا، وتنساب بين شفتَيه الألفاظ انسيابًا، لا يجد في ذلك مشقة ولا عسرًا؛ فعلى الرغم من ضخامة إنتاجه وتنوعه، تكاد لا ترى صفحةً واحدة ليس فيها الدليل الناهض على هذه الصفة فيه؛ فكما ترسل الوردة عبقها إرسالًا لا جهد فيه، وكما يفيض عن الشمس ضوءها فيضًا، كذلك كانت ألفاظ اللغة تسيل على قلمه سيلًا تنتظمه براعة الفن وتمسك بقياده أنامل الفنان، فليس هو اللغو الفارغ الذي يصب الكلام صبًّا في غير وعي وعلى غير هدًى.

لقد أتى هذا الأديب في أدبه بالأعاجيب، فهو مستطيع أن يصوِّر أمام عينَيك أغرب ما يستطيع خيال أن يتصوره، وهو مستطيع أن ينفض عن الماضي غبار القدم فإذا هو أمامك في جلاله وجماله، وهو مستطيع أن يتغنَّى بألوان الجمال التي تبلغ من الدقة حدًّا يتعذر على غيره أن يدركه فضلًا عن أن يعبر عنه، وهو مستطيع أن ينشد على قيثارته أناشيد الحب رقيقةً حينًا، عنيفةً حينًا، وهو مستطيع أن يؤجِّج إنشاءه نارًا، وهو مستطيع أن يخفض في إنشائه الصوت ليكون صوتًا حزينًا. فلو قلت إن «هيجو» كان أعظم من أنشد الشعر الوجداني في فرنسا لما عدوت الحق، لأنه ربما كان أعظم من أنشد هذا الضرب من الشعر في آداب العالم كلها. ولعلَّه استمدَّ هذه القوة الجبارة في غنائه من امتزاج نفسه بما حوله، فهو بشعره هذا يعبر عن وجدانه ثم يعبر في الوقت نفسه عن أنغام العالم بأسره، وقد تردَّد صداها بين جنبَيه؛ فكأنما القصيدة من قصائده يغنِّيها الكون كله لا شاعرٌ واحد؛ ذلك لأن «هيجو» لم يعتزل تيار الحياة، بل امتزج به امتزاجًا جعل الحياة جزءًا منه.

ولو زعم «هيجو» أنه الأديب الفنان وكفى، لما وجد إنسانًا واحدًا يُنكر عليه ما زعم؛ لكن الغرور يخدع حتى «هيجو»! إذ ظن أديبنا العبقري أنه حين يكتب، فهو الفيلسوف وهو الأخلاقي وهو المتنبئ وهو المفكر وهو المؤرخ، ومن حقك أن تشك في أن الشاعر قد صدق حين زعم لنفسه هذا كله.

لم يبلغ «هيجو» ذروة كماله الفني طفرةً واحدة، إنما تدرج إليها في تطورٍ امتدَّ به أمدًا طويلًا؛ فهو بعد أن أصدر ديوان «الأناشيد» الذي أسلفنا ذكره، عقب عليه بديوانٍ آخر «أناشيد وحكايات منظومة»،[١٨] وكانت سنُّه إذ ذاك أربعة وعشرين عامًا؛ وهو في

[١٨] Odes et Balladse.

هذين الديوانَين على شيءٍ من الانسياق لقواعد الماضي وأفكاره، ولكنك تلمس روح الأصالة فيهما تجاهد في مغالبة هذه الحوائل جهادًا دل على وجودها لكنه لم ينتهِ بنصرها نصرًا حاسمًا. ثم أخرج قصتَين نثريتَين كانتا بمثابة الإعلان عن اتجاهه الصريح نحو الأدب الابتداعي الذي لا تعرقله حوائل الماضي، ولما كان في عامه السابع والعشرين أصدر ديوان «مشرقيات»[١٩] الذي جاءت قصائده بمثابة الدراسة في الفن الشعري الجديد كيف تصاغ مادته. وبعدئذٍ اتجه إلى المسرح، وفي المسرح كان جانب الضعف في المدرسة الابتداعية كلها.

نعم، كان الأدب المسرحي هو جانب الضعف في هؤلاء الأدباء الابتداعيين، ومع ذلك فقد شاء سوء الطالع أن يكون المسرح هو ميدان القتال بين الجديد والقديم! وإن في هذه الحقيقة وحدها لدليلًا على خاصةٍ يكاد يتفرد بها الشعب الفرنسي، وهي أن الشعب نفسه يساهم في المعارك الأدبية، ولا يتركها لأصحاب الأقلام وحدهم؛ فلم تكن مشكلة الابتداع والاتباع مسألةً يناقشها الأدباء والنقاد كما يناقش رجال الفن أمور فنهم فيما بينهم، بل كانت ميدان تنازُعٍ بين الناس، وكان ميدان التنازع أرض المسرح. ومن أوضح ما يوضح ضعف أنصار الأدب الابتداعي في المسرح، أنهم وضعوا لأنفسهم برنامجًا أرادوا أن يحققوه في أدبهم المسرحي، فكادوا ألا يحققوا منه شيئًا، وأول من وضع أسس هذا البرنامج هو «هيجو» نفسه في مقدمة روايته «كرمْوِل».[٢٠] فلقد قيل إن الشعر في طفولة الإنسانية كان شعرًا وجدانيًّا غنائيًّا، وكان في شباب الإنسانية شعر الملاحم، أما في نضج الإنسانية واكتمال نموِّها فيجب أن يكون الشعر مسرحيًّا، والرواية المسرحية إن هدفت إلى شيء فذاك هو الحق الصراح، يجب أن تعرض لنا الرواية المسرحية أفراد الإنسان في تمام نضجهم الإنساني، ولهم كل ما ينتظر أن يكون لهم في هذه المرحلة من جمال ومن ثورة ومن فخامة ومن جلال، يجب أن تنقل لنا الرواية المسرحية حقائق الطبيعة نقلًا أمينًا، ومهمة الخيال فيها هي أن تنسِّق بين شتى العناصر في وحدةٍ متصلة الأجزاء؟ وليس من واجبها أن تقيِّد نفسها بقيود الماضي من حيث وحدة الزمان ووحدة المكان،[٢١] إذ كل

---

[١٩] Les Orientales.

[٢٠] Cromwell.

[٢١] راجع ما قلناه قبلُ في وحدتَي المكان والزمان في الأدب المسرحي، في الجزء الثاني في الفصل الخاص بالأدب الفرنسي في القرن السابع عشر.

واجبها في هذا الباب أن تراعي وحدة العمل دون غيرها، فنشاط الأشخاص فيها يجب أن يكون موصول الحلقات، ولا عبرة بعد ذلك أكان مجال هذا النشاط مكانًا واحدًا أم أكثر من مكان، يومًا واحدًا أم أكثر من يوم، لكن تصوير الطبيعة الذي أراده «هيجو» لنفسه ولغيره من أدباء المسرح يستحيل أن يتحقق في نطاق المسرح على ضيقه، إنما مجال ذلك القصة؛ ومن هنا كان أساس الفشل.

كانت عبقرية «هيجو»، بل عبقرية أدباء الابتداع قاطبة، في الشعر الوجداني؛ فالشعر الوجداني الذي تنحصر كل مهمته في التعبير عن عواطف الأديب نفسه، عواطفه الفردة التي يتميز بها عن سائر أهل الأرض جميعًا؛ الشعر الوجداني الذي تنحصر مهمته في هذه الفردية هو صميم الحركة الابتداعية في الأدب؛ لذلك تجد «هيجو» في مسرحياته فاشلًا إلا فيما تحتوي عليه تلك المسرحيات نفسها من مقطوعات تعبر عن وجدان الشاعر! فهو حين أخرج روايته «هِرْناني»، ومُثِّلت في «المسرح الفرنسي» أحدث ضجة بل أحدث معركةً حقيقية بين جدران المسرح إبان تمثيلها، كان يناصره فيها جماعة من الشبان ويعارضه قوم ممن استمسكوا بالتقاليد المسرحية، ودوَّى في المكان صوتٌ قائل: «اقتلوه!» ولعلك من هذا وحده تستطيع أن تقدِّر ما بلغته حماسة القوم في النزاع الأدبي القائم، وما بلغته رواية «هيجو» الأولى من البعد عن التقاليد. وقد كان يكون هذا التجديد محمدة لولا أنه لم يكن في حلبة الأدب المسرحي من فرسانها. وتوالت رواياته المسرحية ثم انتهى أمرها جميعًا إلى الفشل.

نعود إذن إلى شعره الخالص؛ فقد صدر له بعد ديوان «المشرقيات» ديوانٌ آخر عنوانه «أوراق الخريف»[٢٢] الذي جاء آيةً في الشعر الوجداني، فها هنا بثَّ الشاعر ذكرياته وهواتف قلبه وأمنيته في حياةٍ هادئة، وها هنا أبدى الشاعر عطفه على كل عنصر من عناصر الطبيعة مؤداه الهدوء والقرار، كما أبدى عطفه على الإنسانية كلها وإيمانه بالله وأمله في الخلود. ثم أصدر «أغاني الشفق»[٢٣] وفيه ارتيابٌ وهَمٌّ وقلق، فهو ساخط على الحاضر كما يراه متمثلًا في ملكيةٍ ضعيفة، ممجد لشيئَين يراهما جديرَين بكل إجلال، نابليون في الماضي القريب، وطغيان قوة الشعب في المستقبل المرجو طغيانًا يثل عروش الملوك؟

[٢٢] Les Feuilles d’Automne.

[٢٣] Chants du Crépuscule.

وبعد ذلك ظهر له «أصوات باطنة»[٢٤] استأنف فيه شعائر ولائه وتمجيده لنابليون من جهة، ورجاءه في أن يقوى سلطان الشعب من جهةٍ أخرى. وهنا أدار «هيجو» أذنَيه إلى الطبيعة، فصدر له ديوان «البقرة»[٢٥] الذي رمز به إلى أمومة الطبيعة للكائنات الحية جميعًا ورعايتها لهم، وهو يمضي بعدئذٍ في ديوان «أضواء وظلال»[٢٦] لينبئنا أن الطبيعة ليست أمًّا رءومًا وكفى، بل هي كذلك معلمة للنفس مُهذِّبة للقلب توحي له بما توحي. وكان الشاعر قد بلغ عندئذٍ عامه الأربعين تقريبًا، ثم صمتت قيثارة شعره الوجداني نحو ثلاثة عشر عامًا خاض خلالها بحر السياسة المتلاطم الأمواج، وفي هذه الفترة لاقى ما لاقى من أحزان وكوارث؛ فابنته وزوجها لقيا حتفَيهما مغرقَين، وهو أصابه النفي! ومن أروع ما أنشأه في نهاية هذه الفترة قصيدة «ألوان العقاب».[٢٧]

ثم عادت قيثارته إلى الغناء، فأخرج «التأملات»[٢٨] في عدة أجزاء ضمَّن قصائدها الأولى ذكرياتُ ماضيه، ثم عقب على هذه بأحزانه على ابنته، ثم ختمها بمجموعةٍ رائعة امتزج فيها الظل والنور، فهو مُشرقٌ مرةً، كئيب النفس مرةً. وبعدئذٍ اضطلع الشاعر بإنتاجٍ فنيٍّ عظيم تطلَّب منه كل ما وهبه الله من نبوغ في الشعر الوجداني، إذ أراد أن يعرض صورًا متفرقة من تاريخ الإنسانية كلها، فصدر الجزء الأول من «أسطورة القرون»[٢٩] وعمره سبعة وخمسون عامًا. وهو في هذه الآية المجيدة الخالدة ينشر أمام ناظرَيك حياة الإنسانية منذ ظهرت حواء إلى أن يُنفَخ في الصور يوم الحساب؛ فتنشرح صدرًا لما تراه هنا وتضيق صدرًا لما تراه هناك، لأن الإنسانية في تاريخها تُبشر بالأمل مرةً وتبعث على اليأس أخرى؛ فهذا عظيم بلغ قمة المجد، وهذا مجرم تتبعه القصاص. والأمل الأكبر على كل حال هو في مجموعة الشعب، فلئن برهن الملوك على أنهم طغاة، والقساوسة على أنهم أشرارٌ مناكيد فليكن بطل الملحمة كلها هو الشعب بأسره، لا هذا الفرد ولا ذاك. لقد جاءت «أسطورة القرون» دعامةً للدعوة الديمقراطية، ثم ما هو إلا أن أخرج الأديب للناس كتابًا

---

[٢٤] Les Voix Interieures.

[٢٥] La Nache.

[٢٦] Les Rayons et les Ombers.

[٢٧] Les Chatiments.

[٢٨] Les Contemplations.

[٢٩] La Légende des Siècles.

آخر، ليكون للديمقراطية دعامةً أخرى، ذلك هو كتاب «البؤساء»[٣٠] وكان له من العمر إذ ذاك ستون عامًا، والكتاب أقرب إلى أن يكون ملحمةً نثرية منه إلى أن يكون قصةً بالمعنى الدقيق، فالبطل طريد المجتمع لكنه يحمل بين جنبَيه نفسًا أبيَّة، وكل صفحة من الكتاب تستوقف منك النظر والسمع والحواس جميعًا، فالكاتب يؤرخ لك مرةً، ويقصُّ عليك مرةً، ويصف ثالثةً، ويغني رابعةً، ويتفلسف خامسةً، وهكذا دواليك تتوالى عليك الصور شتى كأنك في حلمٍ يثير فيك الفزع.

جاوز الشاعر الستين، فالسبعين، فالثمانين، وآثاره تترى تباعًا. ونحن إذ نقدم لك «هيجو» في صفحاتٍ نُحسُّ كأنما نحاول أن نصبَّ البحر الخضمَّ في كوب. وحسبنا أن نقول إن دولة الشعر تفخر أن كان بين أعلامها «فكتور هيجو».

وهاك بعض أمثلةٍ من شعره:

لو كانت أشعاري مُجَنَّحَةً؛
مجنحة كأنها عصفور،
إذن — في حسنها ورقَّتها —
لودَّتْ إلى بستانك الأغنِّ تطير.

* * *

لو كانت أشعاري مجنحةً؛
مجنحة كأنها الروح،
لطارت إلى دارك السعيدة دفئًا
كأنها شرر في الهواء يلوح.

* * *

لو كانت أشعاري مجنحةً؛
مجنحةً كأنها الحب،
لما انفكت في صفائها وولائها
نحو دارك تسري، سعدُها القُرب.

[٣٠] Lés Miserablles.

وهذه قصيدةٌ أخرى عنوانها «ما دمت قد وضعت شفتيَّ»:[٣١]

ما دمتُ قد وضعتُ شفتيَّ على كأسكِ المترعة؛
ما دمتُ قد أسندتُ على كفيكِ شاحب جبهتي؛
ما دمتُ قد تنفستُ أريجًا ذكيًّا
عبقت به روحكِ عطرًا هو الآن في ظلمة القبر؛

* * *

ما دمتُ قد نعمتُ بالإنصات إليكِ تُحَدِّثين
بكَلِمٍ يفيض له القلب معقل الأسرار؛
ما دمتُ قد رأيتُ العبرات، ما دمتُ قد شهدتُ البسمات
على فمكِ إذ هو إلى فمي، وعلى عينيكِ إذ هما إلى عينيَّ؛

* * *

ما دمتُ قد رأيتُ على جبهتي الشعاع ساطعًا
من نجمكِ — وا أسفاه! — نجمكِ الذي غرب إلى الأبد؛
ما دمتُ قد رأيتُ في تيار دهري قد سقطَتْ
ورقة وردٍ قطفتُها من دهرك؛

* * *

ففي مكنتي الآن أن أقول للأيام التي أسرعت خطاها:
اذهبي! إلى الأبد اذهبي! فهيهات أن تزيديني هرمًا!
امضي بأزهارك التي ذبلت أوراقها؛
إن في طوية نفسي زهرةً هيهات أن تُقطَف،

* * *

في استطاعتكِ أن تَرُجِّي من الفؤاد إناءً
أترعتُه ليرويني، لكنكِ لن تُسيلي منه قطرةً واحدةً؛
اصنعي ما شئتِ، ففي الفؤاد شعلة لن تستحيل رمادًا!
اصنعي ما شئتِ، ففي القلب غرام لن يمحوه نسيان!

---

[٣١] Puisque J'ai mis ma Lévre.

وهذه قطعةٌ أخرى عنوانها «القبر والوردة»:[٣٢]

قال القبر للوردة:
«ماذا صنعتِ يا زهرة العشاق
بقَطْرٍ به الفجرُ رواكِ؟»
فقالت الوردة للقبر:
«وأنت ماذا صنعتَ بالأولى هبطوا
جوفكَ الذي لا يني الأجسادَ يلتقط؟»

* * *

وقالت الوردة: «أيها القبر البهيم
من ذلك القَطْر أصنع — لا أرى —
شهدًا شهيًّا وعنبرًا!»
قال القبر: «يا وردةً شائكة،
كل روح هنا قدمَ
صيَّرتُه من ملائكة السما.»

(٤) ألفرد دي فني Alfred de Vigny (١٧٩٧–١٨٦٣م)

ربما جاز لنا أن نقسِّم خصائص الأدب الابتداعي قسمَين؛ فهو أدبٌ يميل إلى التنوع والخصوبة وسعة الأفق وارتفاع النفس من جهة، وهو أدبٌ يختص الفرد بكل عنايته من جهةٍ أخرى. وقد ظهرت هاتان الخاصتان معًا في أدب «فيكتور هيجو»، ثم انشعبتا منفصلتَين عند اثنين من زملائه، في «ألفرد دي فِنْي» عُني بالأولى، وعني «ألفرد دي ميسيه» بالثانية.

التحق «دي فني» بالجيش ضابطًا، فتبع في ذلك مهنة أبيه، ولكنه أديبٌ مطبوع، فلم يكن مناصٌ من أن يقرأ أدبًا وأن ينتج أدبًا؛ فعبَّ من الأدب اليوناني القديم عبًّا، كما قرأ العهد القديم من الكتاب المقدس، ودرس ما كتبه فلاسفة القرن الثامن عشر. ولم يكد

[٣٢] La Tombe et La Rose.

يبلغ الفتى عامه الثامن عشر حتى أنشأ قصيدةً رائعة عنوانها «عروس الغابة»[٣٣] وهي تفوح بأريج اليونان، فجاءت القصيدة مبشرةً بالروح اليوناني الذي ظهر واضحًا في شعر «شنييه» الذي أسلفنا الحديث عنه. وبعد ذلك بأعوامٍ أربعة أصدر أول دواوينه، ثم أعقبه بعد أربعة أعوامٍ أخرى بديوانٍ ثانٍ أطلق عليه «أشعار قديمة وحديثة»[٣٤] ضمنها قصيدته الرائعة «موسى»[٣٥] الذي صوَّره صاعدًا جبلًا وقد تجسدت في شخصه العزلة كما تمثل فيه عبء العبقرية الباهظ؛ فالعبقرية عبءٌ يضطلع به العبقري. وكان الأمل الذي يتردد في نفس موسى، وهو في عزلته تلك، أن يختاره الله إلى جواره، فقد أدى رسالته وبقي على من بعده أن يسيروا بالشعب في الطريق الذي رسمه.

ولما بلغ «دي فني» الثلاثين من عمره، غادر الجيش وتزوج من سيدةٍ إنجليزية، وأخذ يقرأ الأدب الإنجليزي في شغفٍ أغراه بنقل بعضه إلى الفرنسية، فترجم عن شكسبير روايتَيْ «عطيل» و«تاجر البندقية»، ومُثِّلت الأولى في جوٍّ صاخب من تصفيق الشبان الذين حملتهم الثورة الأدبية الابتداعية على تيارها الدافق. ومما هو جدير بالذكر هنا أن لفظة «منديل» وردت في هذه الرواية ونطق بها الممثلون على المسرح، فما كان أشأمه من يوم عند أنصار القديم أن يروا الأدب المسرحي قد تهدَّمت أركانه ودخلت فيه ألفاظ لم تكن من النخبة الشريفة التي كان لها وحدها حق الدخول في المسرح! كيف جاز لأديب وكيف جاز لمثل أن يستخدم لفظًا كهذا تواضع العرف الأدبي على ألَّا يُستخدم؟! لكنها الثورة الأدبية الابتداعية تقوِّض من أوضاع القديم حجرًا بعد حجر، ومن ورائها الشبان المتحمسون يُصفِّقون إعجابًا. وأخرج «دي فني» روايةً تمثيلية عنوانها «تشاترتون»[٣٦] صادفت في عالم المسرح نجاحًا عظيمًا، وإن يكن نجاحها ذاك في رأي النقاد اليوم أكثر مما تستحق. ومضت سنوات عشر بعد «تشاترتون» فعُيِّن «دي فني» عضوًا في المجمع العلمي الفرنسي، وقد كانت تلك الرواية بمثابة قمة صعوده، لم يكد يخرج بعدها شيئًا سوى طائفة من جيد قصائده.

---

[٣٣] La Dryade.

[٣٤] Poèmes Antiques et Modèrnes.

[٣٥] Moïse.

[٣٦] Chatterton.

كان «دي فني» بين زملائه وأترابه فريدًا وحيدًا، لا يتأثر في قليل أو كثير بأدب معاصريه، بل لا يمزج نفسه بنفوس معاشريه، كأنما استطابت تلك النفس الفريدة أن تعيش من برجها العاجي في عزلة عن الناس؛ واكتفى من دنياه بأفكاره وخواطره يجعل منها عالمًا خاصًّا له يحيا بين جنباته، على نحوٍ كاد معه أن يرى شيئًا من الخطيئة في أن يخرج تلك الأفكار والخواطر في أدب يقرؤه سواه. ف «دي فني» لم ينظر إلى الحياة نظرة المتفائل، شَخَص إليها ببصره فما وقع منها البصر على شيءٍ يسحره ويفتنه، ولم يرَ في مستقبل الحياة من الرجاء ما يُعوِّض نقصها الراهن؛ فمستقبلها يبدو له معتمًا كحاضرها. فبهذا اليأس انكمش شاعرنا في قوقعته لا يريد من حياته شيئًا، لكن ذلك اليأس لم ينتهِ به إلى ثورة من غضب ومقت، بل كانت نتيجته شعورًا بالإشفاق على بني الإنسان، مَن صنع منهم الخير ومَن صنع الشر على السواء، وأخذ ينثر يأسه هذا في أدبه، ففي «غضبة شمشون»[٣٧] عبَّر عن يأسه من الحب الصحيح، وفي «جبل الزيتون»[٣٨] جعل المسيح يبحث عن الله عبثًا، وعلى مقربة منه يهوذا متخفيًا ليعبر على لسانه عن يأسه من الدين. وماذا ترجو من شاعر ينظر إلى الأرض فلا يراها — كما يراها غيره — أمًّا رءومًا بل قبرًا تسوَّى فيه الأجساد جثثًا هوامد؟ ومع ذلك كله فليس هو بالناقم على السماء ولا بالساخط على الأرض ولا بالمتمرد على ما أريد للإنسان، فعليه أن يلاقي حتفه إذا ما جاءه الأجل راضيًا بقضاء الله فيه كما قال في آيته الرائعة «موت الذئب»[٣٩] إذ قال عن الذئب الذي تعقَّبه الصائدون حتى أوردوه منيته: إنه لاقى الردى صامتًا، فكان بذلك كأنما يعبر عما كُتب للإنسانية جميعًا أن تلاقيه. كان «دي فني» بين معاصريه الأدباء مفكرهم الهادئ الرصين، فإن أزلت عن شعره ازدهار الألوان وأنغام الألفاظ، بقي لك فكره الخالد.

وهاك مثالًا من شعره؛ جزءًا من قصيدة «البوق»:[٤٠]

أُحبُّ صوت البوق يرنُّ في جوف الغابة إذا أمسى المساء،
أُحبه إن كان نعيًا لصيد يتهدده الخطر،

---

[٣٧] La Colère de Samson.

[٣٨] Mont des Oliviers.

[٣٩] La Mort du Loup.

[٤٠] Le Cor.

أحبه إن كان وداعًا لصائد يردده خافت الأصداء،
وتحمله ريح الشمال من ورقة إلى ورقة فوق الشجر.

* * *

لطالما جبت وحيدًا في ظلام الليل إذ الليل انتصف،
فسرَّني صوت البوق حينًا، وأحيانًا صوت البوق أبكاني!
إذ تمثلت في صوته أصوات عصرٍ سلف
أطلقتْ نُذُرًا بوشيك موت لأبطال وشجعان.

* * *

أيها الجبل اللازوردي! أيها البلد الحبيب!
إيه يا صخور «فرازونا» ويا رءوس «ماربوريه»
يا مساقط الماء اكتسحت معها أحمال الجليد،
ويا جبل البرانس بالمنابع والأنهار والسيول تجري في حواشيه!

* * *

يا جبالًا أثلجت وأزهرت فتربع فوق عرشها فصلان؛
عرش له الثلج هامٌ والمرج موطئ الأقدام،
ها هنا يطيب المقام، ها هنا تُنصِت الآذان
لصوت البوق البعيد يرنُّ حزينًا حلو النغم.

* * *

رُبَّ مسافرٍ حين سكن الهواء
هزَّ الليل بصوتٍ قوي،
بنشيده المنغوم اختلط الثغاء
من حملٍ رنَّ بجرسٍ معدني.

* * *

لم يفرَّ الظبي هاربًا بل ظل مُصغيًا،
جمد الظبي فوق التل واستقر،
وفي هدير الماء إذ تحدَّر داويًا
امتزجت شكاته بنشيد عهدٍ غَبَر.

(٥) ألفرد دي ميسيه Alfred de Musset (١٨١٠–١٨٥٧م)

«دي فني» و«دي ميسيه» نقيضان، فلئن كان الأول بين زملائه المفكر الرزين الهادئ، فقد كان الثاني بمثابة الطفل المدلَّل رعونةً وغرامًا وجاذبيةً وجريًا وراء الشهوات، لكنه مع هذا كله كان الشقي العاثر الجد، وكان شعره سجلًّا لهذه المشاعر المتقلِّبة وهذه الحالات النفسية المختلفة التي تعتريه آنًا بعد آن، وهذا الحب الذي كان دائمًا ينتهي به إلى الفشل، وهذا اليأس الذي تولَّاه آخر الأمر.

أبوه هو الذي أرَّخ له «روسو» وإذن فقد تشرَّب الأدب منذ نعومة أظفاره عن أبٍ أديب، فلما أن شبَّ تلفَّت حوله فإذا المجد السياسي الذي ازدهر على يدَي نابليون قد انقضى، وإذا بالإيمان الديني الذي كان ذات يوم يعمر القلوب قد مضى؛ فماذا بقي حيًّا بين الأحياء يستمسك به؟ بقي له الشعر، فهذا هو شعر «شينييه» يُطبع ويُنشر، وهؤلاء هم «لامارتين» و«هيجو» و«دي فني» يفتحون أمام خياله المتوثب آفاقًا فسيحة الأرجاء، وهذا شاعر الإنجليز «بيرن» قد خلف للناس «تشايلد هارلد» و«دون جوان»، فإن كانت هذه الثروة الشعرية كلها أمام عينَيه، وإن كان الله قد خلقه شاعرًا، فليمرح إذن في جو خلقه الله ليعيش فيه.

كان «دي ميسيه» شاعرًا من شعراء الابتداع، مدفوعًا إلى ذلك بفورة شبابه، أكثر منه بعقيدة وإيمان؛ فقد تجمَّعت فيه خصائص الشباب على نحو ما تجمعت في «بيرن» من قبله، فكنت تراه في عامه التاسع عشر شابًّا مستهتِرًا ساخرًا شكاكًا أفاكًا؛ وبهذه الروح أنشأ الشعر أول الأمر، لكن بعض هذا الشعر الأول جاء جيد الإنشاء، وكان لبعض مقطوعاته وأبياته من الرشاقة ما يذكر بخير الشعر وأجوده. ثم مرَّ الشاعر بعد ذلك الشطر الأول من حياته الشاعرة في دور انتقال انتهى به إلى ما خُلق له، فلم يكن «دي ميسيه» ابتداعيًّا خالصًا تذهب به الحماسة إلى الاتجاه الجديد مذهبًا ينكر معه الأعلام القدامى؛ فلئن أُعجِب ﺑ «هيجو» فقد أُعجِب كذلك من الاتباعيين القدماء ﺑ «راسين»، فشاعرنا كانت له شخصيته الفذة التي تأبى أن تذوب في هذه المدرسة أو تلك. نعم لم يكن «دي ميسيه» من الأساطين القادة، وكانت لقدرته وموهبته حدودها، لكنه أراد ألَّا يشرب إلا من كوبه الصغير، وألا يستوحي إلا نفسه؛ وكان ما احتوى عليه ذلك الكوب حبًّا وشبابًا ممزوجَين بشيء من دواءٍ مرير.

ففي عامه الثالث بعد العشرين كان مع الكاتبة القصصية الفرنسية «جورج ساند» — وسنحدثك عنها في فصلٍ تالٍ — كانا معًا في ربوع إيطاليا، وها هنا اعتراه يأس بعد

ما كان قد ملكه من غرور، وها هنا عرف كيف تكون الحياة قاسية على الأحياء، عرف ذلك لا بقوة خياله بل بدرسٍ من الواقع الذي يخوض فيه ويعانيه، ولكنه لم يلبث أن عاوده شيء من طمأنينة النفس، واستيقظ من الشاعر نبوغه الحق، فلم يعد ذلك الشاب الذي إن أخذه اليأس فعن رعونة الشباب، وإن رقَّ حسُّه فعن ضعف وانحلال، كلا بل أخذ الآن يغني غناءً قويًّا ينبعث من أعماق قلبه، ويوحي به ما يصادفه في إيطاليا من لذة وألم، وبهذه الروح أنشد «الليالي»؛[٤١] فكأنما الألم الذي عاناه وهو في إيطاليا قد أنضج فيه الشاعرية، وأنطق لسانه بأجود قصائده.

على أن عظمة «دي ميسيه» هي لا شك في رواياته التمثيلية، فهو في رواية «الكوب والشفاه»[٤٢] يصور صاحب العاطفة الشهوانية الجامحة وقد أراد أن يهتدي إلى طهر الحياة ونقائها فلم يوفَّق، وفي «نامونا»[٤٣] يمثل الحب وقد أخذ يُغري فريسته بمغريات الشهوة ومثيراتها؛ ثم أراد في روايته التاريخية «لورنزاشيو»؛[٤٤] أن يحاكي شيكسبير فكان له منه شيء ثم خانته قدرته المحدودة أن يبلغ مداه، وأطول قصصه النثرية «اعتراف ابن العصر»[٤٥] الذي «تقيَّأ الحق على صفحاته» — على حدِّ تعبيره — وخلاصة الكتاب أن يبين أن حياة الدعارة منتهية بصاحبها إلى تشاؤم بالحياة كلها. وله كذلك طائفة من القصص القصيرة تُعدُّ من أبرع ما أنتجه الخيال في هذا الباب.

على أن «دي ميسيه» قد وازن آخر الأمر بين رهافة الحس ورجاحة العقل، بين العاطفة الهوجاء والعاطفة الرشيدة في «أهواء ماريان»[٤٦] وفي «ليس في الحب مهاذرة»[٤٧] وغيرهما، مما أقام به الدليل على أن الفن الابتداعي يستطيع بشيء من الاتزان أن يبلغ المثل الأعلى للفن الاتباعي في آنٍ معًا؛ ففي هذه الآثار الأدبية التي أنتجها أخيرًا التقى جلال الاتباع بجمال الابتداع، وتَقابَل العقلُ والقلب، وأدنانا الشاعر من شيءٍ شبيه ببعض ما جادت به قريحة الفنان الأكبر «شيكسبير».

---

[٤١] Les Nuits.

[٤٢] La Coupe et les Lèvres.

[٤٣] Namouna.

[٤٤] Lorenzaccio.

[٤٥] Confession d’un Enfant du Siècle.

[٤٦] Les Caprices de Marianne.

[٤٧] On ne badine pas avec l’Amour.

ومن شعره:

أغنية

إذا المرء لم يسعده نجمه،
فضاع الأمل،
وغاض الجذل،
وأراد دواءً يزول به همُّه،
فالموسيقي دواؤه،
والجمال شفاؤه.

* * *

ما أبعد الفرق في قوة الفعل
بين وجوه الملاح
وبين عُدَّة وسلاح!
خير ما في الحياة من فضل
نغمٍ حلوٍ حنون
أحبه السالفون.

وهذه قصيدةٌ أخرى له عنوانها «في امرأةٍ ماتت»:[٤٨]

كانت جميلةً، ذلك إن كان «الليل»
كما صورته ريشة «أنجلو»
نائمًا في محرابه المظلم
جامدًا، يعدُّ جميلًا.

* * *

كانت محسنةً، ذلك إن كفانا
من الإحسان أن تنفتح الكف وتعطي،

[٤٨] Sur Une morte.

لا يرى الله عطاءها ولا يقول فيه قولًا،
كانت محسنةً إن عُدَّ الذهب الذي لا رحمة فيه إحسانًا،

* * *

كانت تفكر، ذلك إن كان اللغو الفارغ
يقال في صوتٍ منغمٍ رخيم
كأنه خرير الماء،
إن كان ذلك تفكيرًا وتعبيرًا.

* * *

كانت تصلي، ذلك إن كانت العينان الجميلتان
تصوَّبان نحو الأرض آنًا،
وتصعدان نحو السماء آنًا،
مما يجوز أن يُعدَّ صلاة.

* * *

كانت تبتسم، لو كانت الزهرة
التي يتفتح كمها
تنفرج إذا ما مسَّها
الهواء البليل الذي يمضي عابرًا فينساها.

* * *

كانت تبكي، لو كانت كفُّها
الموضوعة باردةً على قلبها،
تحسُّ مرةً واحدة — وهي التي في جسد من طين —
بقطرات الندى ساقطة من السماء،
كانت تحب لو لم تقف كبرياءها
حارسًا على قلبها العقيم فيحول بينه وبين الحب،
كأنه المصباح نوقده إلى جانب اللحد،
فضوءُه لا يهدي من رقد فيه.

* * *

إنها ماتت دون أن تحيا،
لم يكن لها من الحياة إلا صورة الحياة،

سقط الكتاب من كفَّيها
دون أن تقرأ من الكتاب شيئًا.

(٦) ثيوفيل جوتييه Theophile Gautier (١٨١١–١٨٧٢م)

بلغ الشعر الوجداني الذي يعبر فيه الشاعر عن نفسه أقصى مداه في شعر «ميسيه» وها نحن أولاء نصادف شاعرًا آخر من شعراء الابتداع يتخذ لابتداعه طريقًا آخر غير الطريق التي سلكها «ميسيه». فها هنا عند «جوتييه» نجد شاعرًا لا يُنطِق بشعره دخيلة نفسه، بل يُخضِع نفسه للموضوع الخارجي الذي يستوقف حواسَّه والذي يستثير فيه قول الشعر؛ ف «جوتييه» حين يكتب الشعر بمثابة عينٍ ترى ويدٍ تلمس؛ إذ هو يتخذ من نفسه أداة تخدم الشيء الخارجي، فالشيء الذي يدور عنه القول هو هنا صاحب السلطان.

ولقد حدثناك عن رواية «فيكتور هيجو» «هرناني» كيف جاءت فاتحةً لعهدٍ جديد تصدم أنصار القديم حين تحطم لهم بعض القواعد التي قدَّسوها والتي ظنوا أن لا أدب بغيرها، وذكرنا لك كيف كان الشعب نفسه يشترك في جوف المسرح في المعركة الناشبة بين أنصار القديم وأنصار الحديث؛ فقد كنتَ تسمع تصايحًا وتراشقًا بالسباب أحيانًا بين هؤلاء وهؤلاء. ولكي نقدم لك صورةً دقيقة لإخلاص «جوتييه» للمذهب الابتداعي الجديد، نروي لك أن صديقًا شاعرًا طلب إليه أن يحضر ليساهم في المعركة الدائرة رحاها حول «هرناني» فأقسم «جوتييه» بالجمجمة التي قيل إن الشاعر الإنجليزي «بيرن» كان يشرب فيها الخمر، إنه لن يتخلف عن الأخذ بنصيبه في مظاهرة الجديد؛ وفي هذا القسم وحده ما يكفيك دلالة على روح الشاعر الذي نقدمه الآن؛ ف «بيرن» رمزٌ قوي لروح الابتداع، وشربه الخمر من جمجمة علامةٌ واضحة لحياة ترسل نفسها مع العاطفة دون العقل. هكذا أخلص «جوتييه» الولاء لمذهب الابتداع، بحيث اتخذ من «مشرقيات» «هيجو» دستوره في الشعر، و«هيجو» في «المشرقيات» لم يجعل غاية من فنه إلا الفن لذاته، وترك لنفسه الحبل على الغارب تفيض بما يملؤها، لا يراقبها في فيضها إلا ضوابط الفن وحدها. وعلى هذا النحو أخرج «جوتييه» أول دواوين شعره «أشعار»[٤٩] وكان له من العمر إذ ذاك تسعة عشر عامًا، ثم أخرج «ملهاة الموت»[٥٠] وفيه يسوق صورًا نواصع من «رفائيل»

[٤٩] Poésies.

[٥٠] Comedie de la Mort.

لامارتين و«فاوست» جيته، و«دون جوان» بيرن، ليقيم بها البرهان على أن المعرفة والمجد والفن والحب كلها عبث لا جدَّ فيه.

شغل «جوتييه» نفسه بالنقد الأدبي حينًا وبالنقد الفني حينًا، فهو اليوم في مسرح وهو اليوم في متحف، ليسمع ويرى ثم ينقد، وكان في نقده أقرب إلى أن يقدم لقارئه آثار ما يسمع وما يرى منه إلى أن يصدر له أحكامًا. وأروع ما كتبه في النقد الأدبي هو ما اختص به بعض أدباء القرن السابع عشر، ونشره في مجلدٍ واحد مع دراسته للشاعر «فيون»[٥١] بعنوان «الشوامخ».[٥٢]

ولما بلغ التاسعة والعشرين من عمره، شدَّ رحاله إلى إسبانيا فإيطاليا فالجزائر فالقسطنطينية فروسيا فاليونان، وهو في كل هذه الرحلات ينقل عينَيه فيما يصادفه فكأنما هو يرى في كل شيء فتنةً في اتساق الألوان. لقد كان العالم في رأيه مجالًا للعين ترسل في جنباته البصر لتشهد هذا الجمال اللوني، فهو لم يسافر أسفاره تلك ليدرس الحياة، بل سافر ليرى «بديع صنع الباري». نعم سافر ليرى، حتى إذا ما عاد وأرجعت له ذاكرته القوية ما رأى، أخذ يرسم للقارئ صورة بما حباه الله من قدرةٍ عجيبة على وعي ألفاظ اللغة واستعمالها في مواضعها الصحيحة، بحيث يقرأ القارئ فكأنه يرى ما كان قد رآه الكاتب، فلا تنحرف الصورة في موضع ولا يخبو لونها في موضع، بل هي كاملةٌ زاهية في كل جوانبها على السواء، فهو في إنشائه مصوِّرٌ يستخدم الألفاظ والقلم مكان ريشة الفنان وألوانه. وليس المعجم في عُرفه مجموعة من ألفاظ رُصَّ بعضها إلى جانب بعض على نظامٍ معلوم، إنما هو صندوق من جواهر يسطع لونها ويتلألأ بريقها، ومهمته أن يختار من هذا الكنز الحقيقي جوهرةً من هنا وجوهرة من هناك ليصوغها الصياغة بمعناها الحرفي الذي يفهمه الجوهري حين ينسِّق أحجاره الكريمة تنسيقًا يرضي قواعد الفن.

وكتب «جوتييه» قَصصًا يخاطب به الطبقة الوسطى، وقد وُفِّق فيما كتب من حيث جودة الفن والصياغة، أما محصوله الفكري فليس مما يميز نابغًا من أوساط الناس، فآراؤه فيما عدا نظراته في الأدب والفن، لا ترتفع كثيرًا عن آراء هؤلاء. وقد كان في حكاياته محبًّا للصور الغريبة التي تثير في قارئه العجب والدهشة، وخير ما أنتجه في هذا الباب

[٥١] راجع فيون في الجزء الثاني.

[٥٢] Les Grotesques.

«الضابط فراكاس»[٥٣] وهي حكاية عن جماعة من الممثلين الجوَّالين في عهد لويس الثالث عشر.

و«جوتييه» في شعره — كما هو في نثره — صائغ يصوغ اللفظ الجميل في سبكٍ جميل، فليس همَّه أن يثبت خواطره ومشاعره، كلا فهذه فردية عُرف بها غيره من أدباء الابتداع، أما هو فيريد وصف الشيء لا وصف ما يدور في نفسه؛ إنه اختار لنفسه موقف الرسام والصائغ؛ فهذه هي الحياة يتلاطم موجها حوله، لكنه لا يريد منها شيئًا لأنها ليست غايته، غايته الأولى والأخيرة أن يرى بعينَيه لا بقلبه، وأن يرسم لقارئه ما رآه مزخرفًا جميلًا؛ وبهذا كان «جوتييه» حلقة اتصال بين مدرسة الابتداع التي عُنيت بنفس الأديب، وبين مدرسة ستتلوها تجعل عنايتها أدبًا موضوعيًّا.

وهاك مثالًا لشعره قصيدة «الفن»:[٥٤]

ألا إن آية الفن تزداد بهاءً
إن اقتضت صناعتها عناءً
فيه عنف،
شعرًا، نحتًا، زخرفة ورسمًا،

* * *

القيود السخيفة لا ترضيها،
فلكي تمشي مشيةً أنتِ أهل لها
يا ربة الفن،
فالبسي حذاءً على قدر رجليك.

* * *

ازدري القوافي إن أفرطتْ في يسرها
كأنها النعل فاضت الحد في حجمها
فجاءت طرازًا،
كل قدم تستطيع لها لبسًا وخلعًا.

---

[٥٣] Le Capitaine Fracasse.

[٥٤] L'art.

* * *

أيها المَثَّال لا تختر من الطين
ما لكل غمزةٍ خفيفةٍ يلين
تحت إبهامك؛
إذ روحك في الأفق البعيد تهيم.

* * *

بل غالب بفنِّك صُلبَ المرمر؛
فبالصخر القوي الأعسر
والأندر
تخلد واضح القسمات.

... ...

أيها الرسام اطَّرح أصباغ الماء،
ثبِّت ألوانك في قوة وبهاء
وإن وهنَتْ.
وسُلِّط عليها لهيب الفن.

... ...

كل شيء فانٍ، إلا الفن المكين؛
فباقٍ وحده إلى أبد الآبدين،
فتمثال
يحيا بعد مدينة تفنى بأسرها،

* * *

رُبَّ وسام قل زخرفه
يراه العامل الحفَّار وهو يجرفه
في التراب؛
عن صاحب الصولجان يحدث،

* * *

الآلهة بجلالها تفنى،
وجيِّد الشعر لا يفنى

بل يخلد
أبقى على الدهر من قطع المعدن؛

* * *

فيا صاحب الفن، صقلًا ورقمًا،
واجعل منك عابر الحلم
ينطبع
فوق صم الجلاميد.

(ب) القصة

كان الأدب القصصي خلال القرن التاسع عشر سجلًّا أمينًا لما شهده العصر من نزعاتٍ شتي؛ فمن أراد من الناس أن يعود إلى الماضي الزاهر، ففي القصة أداته، ومن أراد منهم أن يقصر نفسه على الحاضر المحيط به يصوِّره كما يقع، ففي القصة ميدانه، ومن أراد منهم أن يكون الأدب تعبيرًا عن مشاعر الأديب وخواطره، وأن تكون مهمة الأديب هي أن يصبَّ على الورق ما يجيش به صدره، ففي القصة كذلك مجالٌ فسيح؛ وإذن فستجد بين قِصص هذا العصر، قَصصًا تاريخيًّا، وقَصصًا يصور الواقع، وقَصصًا يعبر عن وجدان الأديب.

أما القصص التاريخية فقد بدأت في هذا العصر الذي نقدمه إليك، على يدي «دي فني» — الذي حدثناك عنه في قسم الشعر الذي سلف — ثم على يدي «هيجو» في قصته المشهورة «نوتردام دي باري»[٥٥] ولو أن روعة هذه القصة في نصوع خيالها ودقة شاعريتها لا في قيمتها التاريخية، ثم انتهى هذا النوع من القصة إلى يدي «اسكندر ديماس»[٥٦] فبلغ عندئذٍ حدًّا بعيدًا من الكمال يتمثل في قصته المعروفة «الفرسان الثلاثة»[٥٧] التي يستحيل أن يقرأها قارئ ثم يُنكر عليها ما تضطرب به من حياةٍ نابضة وحركةٍ دائمة، وما يسطع فيها من خيال وابتكارٍ أصيل، وليقل المؤرخون في صدق حقائقها

[٥٥] Notre-Dame de Paris.
[٥٦] Alexandre Dumas.
[٥٧] Les Trois Mousquetaires.

التاريخية ما يشاءون؛ فحسبنا أن يُتخذ التاريخ إطارًا تُصَبُّ فيه هذه الحياة الدافقة. وقد رزق الله «ديماس» ذهنًا حيًّا نشيطًا مبتكرًا، هو في ابتكاره للصور والمعاني أسرع من يده في إثبات ما ابتكر على الورق؛ فذلك المعين المليء ما كانت لتستطيع يدٌ واحدة أن تفرغ ما فيه، لهذا استخدم طائفةً كبيرة من المعاونين يكتبون له ما يخلق فكره، لعلهم بكثرة أيديهم العاملة مستطيعون أن يلحقوا بهذا الذهن الجبار الذي يطيرا طيرًا. ولقد قيل إن هذه الجماعة التي أخذت تعمل تحت إشرافه أخرجت ألفًا ومائتي قصة، لم يكن معظمها أدبًا صحيحًا، إنما استحال الأدب بضاعةً تخرجها آلات لتسد حاجة الأسواق. وجمع «ديماس» من وراء ذلك مالًا طائلًا بدَّده بغير حساب ولا حذر، ومات فقيرًا ينفق عليه ابنه ويحميه.

(١) ستندال Stendhal (١٧٨٣–١٨٤٢م)

بهذا الاسم المستعار كتب «هنري بيل»[٥٨] الذي لم يصادف إعجاب معاصريه، لكن الرجل كان يؤمن بقيمة فنه، وآمن معه بها أعلام القصة مثل «مِريميه»[٥٩] و«بلزاك»؛[٦٠] فتنبأ لنفسه بأن أدبه سيجد التقدير الذي كان به جديرًا، حين ينصرم الشطر الأكبر من القرن التاسع عشر. وصدقت نبوءته، ففي نحو التاريخ الذي حدده كانت قصصه موضوع الدرس وموضع الإعجاب؛ فقال عنه «تين»[٦١] — وهو من فطاحل النقد في عصره — إنه أعظم من عرف أسرار النفس البشرية من أدباء القرن التاسع عشر جميعًا.

لُقِّن «بيل» أيام طفولته وجوب أن يكتم في نفسه أحاسيسه، فيبدو في الناس بوجهٍ لا ينمُّ عما يدور في طويته، فكأنما تعلم بذلك أن يضرب بين نفسه وبين الناس حجابًا كان له مصدر شقاء في صغره، ثم كان عاملًا قويًّا على العزلة الموحشة في كبره. وقد خدم في جيش نابليون بجد، وكان يضع عليه ستار الهدوء الذي وافق طبيعة تكوينه، ثم أحسَّ في نفسه ميلًا شديدًا إلى إيطاليا؛ مناظرها وأهلها وموسيقاها وفنِّها، فاختارها مستقرًّا ومقامًا، كما اختار لغذائه العقلي فلاسفة القرن الثامن عشر الذين وجد في مذهبهم المادي

[٥٨] Henri Beyle.

[٥٩] Merimée.

[٦٠] Balzac.

[٦١] Taine.

ما يتفق مع وجهة نظره، فقد كان يرى أن ما ينسب إلى الله عبث كعبث الأطفال، وفي ذلك قال «إن العذر الوحيد الذي يشفع لله ما يصنع هو أنه غير موجود.» وفي رأيه أن هدف الإنسان الأخير هو المتعة في هذه الحياة، فما كان أشد إمتاعًا من غيره كان أفضل، والإنسان أناني بطبعه ولا ينبغي له أن يقاوم في نفسه هذه الأنانية لأنها قانونه الذي يحيا بمقتضاه. ولقد مجَّد في نابليون تمثيله للقوة، ففي شخصه تجسدت رغبة الإنسان في النفوذ والسيطرة.

ويرى «بيل» أن الإنسان خير موضوع لدراسة الأديب، فهو في كتابه «عن الحب»[٦٢] يبحث هذه العاطفة بحثًا تحليليًّا دقيقًا وينفذ إلى صميمها ما وسعته قدرته على التفلسف والتأمل، وهي قدرةٌ محدودة على كل حال، لم تبلغ ما قد يبلغه الفلاسفة. ورأيه في النقد الأدبي — وهو رأي مهد به الطريق إلى «تين» — هو أن الأديب حاصل جمع الظروف التي أحاطت به، فادرس نشأته ووسطه وتربيته وسائر العوامل التي أثرت فيه دراسةً دقيقة يكن لك كل ما تريد من أدبه وما يحويه من عناصر. وبهذا الرأي نفسه تأثر في كتابته للقصة، فهو في أدبه القصصي يتتبع هذه العناصر المتفرقة التي تتجمع في نفس هذا أو ذاك من الناس وتكون له عاطفته أو إرادته وطرائق سلوكه. ومن قصصه «الأحمر والأسود»[٦٣] وبطلها رجل من طبقةٍ دنيا استبدل بالرداء الأحمر رداء القساوسة الأسود ليصنع تحت ستاره ما يريد من نفاق وتضليل وغدر وإجرام. ولعله بذلك يشير إلى المخرجَيْن اللذين بثت خلالهما الإنسانية في عهده نشاطها وحيويتها، فقد أجرت هذا النشاط وهذه الحيوية في الحروب النابليونية، ثم أعقب ذلك حركةٌ رجعية أرادت أن تسترد ما أضاعته تلك الحروب. وفي قصة «راهبة بارما»[٦٤] يصور لنا إيطاليا إبان القرن التاسع عشر وما عُرف به أهلها عندئذٍ من طبائع وأخلاق، وقد أجرى في هذه القصة وصفًا لمعركة «ووترلو» التي مُني فيها نابليون بالهزيمة التي قضت عليه، وجاء الوصف حيًّا صادقًا لأن كاتبه خاض المعركة جنديًّا محاربًا.

لم يكن لـ «بيل» قدرة الفنان الممتاز في مرونة الخيال، وإنما انحصرت كفايته في صدق نظراته التحليلية التي تعتمد على القوة العاقلة في الكاتب، ولا شك أن لهذه النظرات الصادقة قيمتها، لكنها في النهاية لا تكوِّن قصةً من الطراز الأول.

[٦٢] De L'amour.

[٦٣] Le Rouge et le Noir.

[٦٤] Chartreuse de Parme.

(٢) جورج سان George Sand (١٨٠٤–١٨٧٦م)

وهذا كذلك اسمٌ مستعار لامرأةٍ تسمى «لوسيل أورور»[٦٥] كانت مثالًا في أدبها القصصي للاتجاه الوجداني الذي يريد من الأدب تعبيرًا عن شخصية الأديب لا أكثر ولا أقل. فإن كان «ديماس» يصور العصور السالفة، وإن كان «بيل» يرسم الواقع من حوله، فهذه الكاتبة تتخذ من القصة أداة للتعبير عن نفسها. ونحب أن نلفت نظر القارئ إلى أنه قد لا يكون ثمة تعارض بين أن تصوِّر الواقع حولك إذ تصوِّر نفسك، بل إن ذلك ما حدث لكاتبتنا هذه، وما يحدث في معظم الحالات التي يحاول فيها الأديب أن يعبر عن نفسه؛ فالعبرة بطريقة التصوير، فإن صورتَ الدنيا الواقعة كما هي لا كما تتأثر بها أنت فأنت واقعي النزعة والاتجاه، أما إن صورتَ دنياك كما يتردد صداها في نفسك فأنت من أدباء الوجدان، ومن هؤلاء كانت «جورج سان» في الشطر الأخير من حياتها الأدبية.

ولدت لأبٍ ضابط من أسرةٍ عريقة في خدمة الجيش، وأمٍّ من الطبقة الدنيا، فاجتمعت فيها خصائص الطبقتَين العليا والدنيا على السواء. وقد قضت أولى سنيها في بيت جدتها في الريف حيث الغابات والأزهار والمروج والنجاد المعشوشبة والوهاد الباسمة بخضرتها، وحيث الحقول تمتد فيها آثار المحراث خطوطًا خطوطًا، وحيث الزارعون في حياتهم الساذجة يحرثون الأرض ويروونها، ويجمعون الحصاد ويخزنونه، ويجتمعون في المساء ليستمعوا إلى حكايات فيها البساطة وفيها ما يشبع العقول التي تصدق الخرافة؛ ومن ذلك كله تلقت الكاتبة أول دروسها. فلما أُرسلت في عامها الثالث عشر إلى باريس لتبدأ حياةً دراسيةً منظمة في أحد الأديرة، كان ذهنها قد اختزن محصولًا ثمينًا يصلح للقصة حين تبدأ في كتابة القصة، وأخذت تغذي عقلها بقراءةٍ واسعة المدى منوَّعة الألوان، فقرأت فيما قرأته شعرًا وتاريخًا وفلسفة، لا تضع لقراءتها خطةً أو نظامًا، ولا تملُّ القراءة مهما يكن موضوعها؛ قرأت لـ «شاتوبريان» كتابه «عبقرية المسيحية» ثم قرأت «روسو» و«بيرن». فلما بلغت من العمر ثمانية عشر عامًا تزوجت من رجلٍ لم يصلح لها زوجًا؛ إذ لم يكن يعمر قلبه تلك المشاعر، ولا رأسه تلك الخواطر التي كان لا بد منها لتجعل منه زوجًا ملائمًا لها، وأنجبت منه طفلًا وطفلة، وبعدئذٍ لم تستطع الحياة معه فظفرت منه بطلاقها، واعتزمت أن تعيش على فنِّها وأدبها في باريس.

---

[٦٥] Lucile-Aurore Dupin.

فها هي ذي تارةً ترسم الطيور والزهور لتُزيِّن بها علب السجائر فتكسب من وراء ذلك رزقها، وها هي ذي طورًا تعمل في الصحافة فيعوزها بعض الصفات العقلية التي لا بد منها للصحفي، لم يكن في مستطاعها أن تلجم قلمها فيكتب النُّتف القصيرة؛ لأن خيالها ذو جناحَين قويَّين عريضَين إذا ما رفَّ مرةً واحدة وجدته يحلق سامقًا ولا يستطيع الوقوف إلا وقد امتلأت من الصحيفة بعض أعمدتها. ثم ها هي ذي تدلي بدلوها في القصة، وهي المجال الذي كُتب لها أن تجول فيه وتصول؛ فاشتركت مع زميل لها يدعى «ساندو»[٦٦] في إخراج قصة «وردي وأبيض»؛[٦٧] فإن كان اسم زميلها «ساندو» فلماذا لا تطلق على نفسها «سان» ليتم التوافق بين الاسمين؟ ثم إن كان عددٌ عظيم من الرجال في ريفها الذي نشأت فيه قد تسمَّوا باسم «جورج» فلماذا لا يكون لها هي الأخرى هذا الاسم مثلهم؟ وإذن فلتطلق هذه المرأة التي لبست ثياب الرجال، على نفسها اسمًا من أسماء الرجال، وليكن اسمها فيما بعدُ «جورج سان».

أرأيت الينبوع ينبثق فيه الماء دفَّاقًا في غير عناء لأن طبيعته هي أن يدفق الماء؟ كذلك كانت «جورج سان» في إنشائها لقصصها؛ تجلس إلى مكتبها في الساعة العاشرة، وذهنها خالٍ لا يكاد يشتمل على تخطيطٍ تقريبي لما يُكتب، لكنها تُجري القلم على القرطاس، فتستدعي الصور بعضها بعضًا، ويظل القلم يسيل بالقصة سيلًا حتى الساعة الخامسة، كأنما القصة تكتب نفسها، وكأنما فضل الكاتبة هو أن تمسك بالقلم بين أناملها، وعلى القلم أن يرسم لنفسه الطريق! وهكذا دواليك كل يوم، جلوس إلى مكتبها في العاشرة وكتابةٌ موصولة تنبثق من قلمها انبثاق الماء من ينبوعه حتى الساعة الخامسة. وتصوير إنشائها على هذا النحو قد يوهمك أن أدبها آليٌّ يخلو من الفن ويعوزه التفكير، وحقيقة الأمر في إنشائها هي أن القصة في يدها كانت تنمو كأنها الكائن الحي يبدو بذرةً صغيرة ثم يظل آخذًا في النمو حتى يورق ويترعرع وينتج الثمار. هكذا كانت «جورج سان» تبدأ وليس في ذهنها من قصتها إلا نواة لا يكاد يكون لها شكل وصورة، وما تزال تنمو على تتابع الصفحات يومًا بعد يوم فإذا بها قصةٌ كاملة.

كانت «جورج سان» بادئ ذي بدء تقتفي أثر «روسو» و«شاتوبريان» وكان موضوع قصصها الحب وما يحيط به من عواطف؛ وأخرجت من القصص في هذا

[٦٦] Jules Sandeau.

[٦٧] Rose et Blanche.

الموضوع «إنديانا»[٦٨] و«فالنتين»[٦٩] و«ليليا»[٧٠] و«جاك»[٧١] وأخذت في هذه القصص تدافع عن العاطفة وما ينبغي أن يكون لها من الحق في التعبير عن نفسها. وهذه القصص الأربع وجدانية بثَّت فيها الكاتبة أسرار قلبها الجريح، فمن الإجرام أن يتم زواج — كزواجها — بغير حبٍّ صحيح، ومن الطغيان أن يستبد الرجل وأن تُستعبد المرأة. لكل إنسان فرديته وشخصيته وإنسانيته، رجلًا كان أو امرأة؛ تلك هي صرخة «جورج سان» التي بعثتها مدويةً في قصصها الأولى التي عرفت كيف تصهر تجاربها الشخصية بشواظ من لهيب خيالها فتحيلها قَصصًا غراميًّا جميلًا.

في تلك القصص الأولى كان خيالها قويًّا، لكن فكرها لم يكن قد عمق تياره بعدُ، كلا ولا كانت ديباجة أسلوبها قد قوي نسجها، ومع ذلك فأنت لا بد مصادف فيها بين آونة وأخرى فقرةً أو صفحة ترتفع في رقَّة شاعريتها ودقة وصفها إلى أعلى مدارج الكمال. فلما أخرجت طائفةً أخرى من قصصها: «أندريه»[٧٢] و«سيمون»[٧٣] و«موبرا»[٧٤] كانت قدماها قد رسختا في الفن وأناملها قد ثبتت على القلم؛ وها هنا انفتحت نوافذ نفسها للعالم من حولها، فبدل أن تبثَّ أنينها وشكواها في قصصها، أخذت تتلقَّى من الدنيا الخارجية الدوافع والمؤثرات والآراء والأفكار. واختلط في عقلها شيء من الشعور الديني بشيء من الحماسة نحو النهوض بالإنسانية قاطبة، مع ميلٍ إلى المذهب الاشتراكي الذي بدا لها أداةً صالحة لما أرادته للإنسانية من نهوض، وبهذا الرأي وهذا المذهب الاجتماعي أخرجت قصص «جان»[٧٥] و«طحان أجريبو»[٧٦] و«خطيئة مسيو أنطوان»[٧٧]

---

[٦٨] Indiana.

[٦٩] Valentine.

[٧٠] Lélia.

[٧١] Jacques.

[٧٢] André.

[٧٣] Simon.

[٧٤] Maupra.

[٧٥] Jeanne.

[٧٦] Le Meunier d’Agribaual.

[٧٧] Le Péché de M. Antoine.

و«كونسويلو»[٧٨] وها هنا تجد الفكرة غالبة على الفن القصصي؛ فالكاتبة تريد أن تنشر مذهبًا، ولا تقصد قبل كل شيء إلى متعة القارئ، وبهذا انتقلت إلى مرحلةٍ ثانية من أدوار حياتها الأدبية.

ثم انتقلت بعد هذه المرحلة الثانية إلى مرحلةٍ ثالثة، فهي الآن لا تريد أن تقصر القصة على تجاربها الشخصية في حبها وزواجها كما فعلت في المرحلة الأولى، ولا تريد أن تجعل قصصها أدوات لنشر مذهبٍ اجتماعي كما فعلت في المرحلة الثانية، إنما أرادت أن تعود إلى مجالِي الريف لتزور الفقراء في دُورهم المتواضعة وتريك كيف يحيا هؤلاء، ثم لتسايرك في مماشي الريف وحقوله وعلى مشهد من مناظره. ولم يكن التغنِّي بمباهج الريف مألوفًا في الأدب الفرنسي، لكن هذه الكاتبة وجدت تلك المباهج كامنةً مستقرة في أعماق نفسها تجمعت هناك منذ أيام الطفولة الأولى، فأخذت تجري ذكرياتها على سن قلمها أدبًا رائعًا. ومن قصص هذا العهد «بركة الشيطان»[٧٩] و«فرانسوا اللقيط».[٨٠]

وكأنما أرادت «جورج سان» ألا تسدل ستار حياتها على قصص الفقر والبؤس، فانتقلت في آخر مراحلها إلى ربوع العِلْية تصورها إلى جانب تصويرها لأبناء الريف السذج. وكانت تقدمت بها السنُّ وفاض منها كأس التجارب، وازداد قلبها رقةً ووداعةً، فطفقت تكتب القصص لتروي لأحفادها الصغار، ثم تكتب القصص للناس عامة وكأنهم في عينها حفدةٌ صغار أيضًا تروي لهم القصص على النحو الذي تروي به الجدة حكاياتها على الحفدة الصغار. وكان أكثر الناس استدرارًا لعطفها أهل الريف، وأصحاب الفنون، وأجدر الأنماط البشرية بدراستها الرجل الذي يجد من طبيعته ميلًا إلى الركون إلى امرأةٍ أقوى منه شخصيةً لتكون له دعامة، والفتاة التي يتوسط عمرها بين الطفولة والمراهقة. وأسلوبها في قصصها سلسٌ دفَّاق لا تعترض مجراه الصخور والجنادل، فيه اتساقٌ صوتي في غير تكلف ولا تعقيد، وهو يصور الجمال في صفاء وهدوء كما يصور المنظرَ الريفيَّ الجميلَ نهرٌ رائقٌ ساكن.

---

[٧٨] Consuelo.

[٧٩] La Mare au Diable.

[٨٠] François le Champi.

(٣) أونوريه دي بلزاك Honoré de Balzac (١٧٩٩–١٨٥٠م)

«جورج سان» و«بلزاك» تعاصرا في كتابة القصة، وكانت الأولى وجدانية الأدب، بمعنى أنها تعبر عن نفسها، فإن صورت الواقع بما وهبها الله من دقة في الملاحظة، صورته كما وقع في نفسها، وكان الثاني واقعي الأدب، إلا أن واقعيته كانت تنتابها الأحلام والأشباح آنًا بعد آن.

ولد «بلزاك» لأبٍ درس القانون، فاختار لابنه الطريق عينها. ودرس الابن القانون كما أراد له أبوه، لكنه صمم أن يجعل قلمه مصدر رزقه. وكان يلُوح له وللناس بادئ ذي بدء أن هذا الرجل بما أوتيه من قوة وقدرة وإرادة مستطيعٌ أن يشقَّ طريقه في يسر إلى الثروة والشهرة في آنٍ معًا. لكن الثروة والشهرة مطلبان كثيرًا ما يستعصيان حتى على ذوي القوة والقدرة والإرادة، وقد استعصيا حينًا على «بلزاك»، فكنتَ تراه يحاول هذه الصناعة مرةً وتلك الصناعة مرةً، ولا يكاد يصيب شيئًا مما يريد؛ فها هو ذا يخرج روايةً تمثيلية عنوانها «كرُمْوِل»[٨١] فيسخر منها كل من رأى مخطوطها ولم تجد طريقها إلى المطبعة سهلًا مُعبَّدًا، ثم ها هو ذا يخرج القصص، لا ليقبل الناس على قراءتها، بل لتطوى في غمر من النسيان؛ فليكن إذن ناشرًا لا كاتبًا ليكسب القوت، وليكن طابعًا، فيعود عليه النشر وتعود عليه الطباعة بعبءٍ ثقيل من الدَّين؛ وبلغ من عمره العام الثلاثين، فأصدر قصةً تقوم على أساس من التاريخ على النحو الذي تراه في قصص الكاتب الإنجليزي «وولتر سكُتْ»؛ عنوانها «الثائر الأخير»،[٨٢] فصادفت عند الناس شيئًا من القبول.

وما هو إلا أن وجد «بلزاك» نفسه محوطًا بالجو الذي يستطيع أن يتنفس فيه، حتى واصل الكتابة للصحف تارةً وللكتب طورًا، وتستطيع أن تقول إن «بلزاك» منذ أخذ القلم يجري بين أصابعه إلى اليوم الذي لاقى فيه منيته، كان يحيا مع ناسٍ خلقهم له خيالُه على غرار الواقع؛ فقد كان له أصدقاءُ قليلون، لأنه لم يجد للأصدقاء متسعًا من الوقت؛ إذ كاد لا يغادر مكتبه إلا إلى سريره، فهو يأوي إلى فراشه مع الغروب ليستيقظ إذا ما انتصف الليل، فيشرب قدحًا أو قدحَين من القهوة ليحرك بهما نشاط ذهنه، ثم يكتب، فإذا بالصفحات تمتلئ واحدةً بعد واحدة لا يكاد كاتبها يتنبه إلى نفسه حتى ينتصف النهار، وعلى هذا النحو قضى عشرين عامًا حتى أضناه الجهد ففارقته الحياة.

[٨١] Cromwell.

[٨٢] Le Dernier Chouau.

كان إحساس الكاتب بالحياة قويًّا ناصعًا، يدرك من تيارها بلمحةٍ واحدة كل ما يمكن لِعَين الرائي أن ترى، ولقلم الكاتب أن يصف ويحلل؛ فكل حواسه منصرفة إلى الواقع حوله، وكل عواطفه تدور حول الأشياء التي تراها الأبصار وتمسُّها الأيدي؛ وكل همه هذا المجتمع الإنساني وما يحركه من دوافع، هذا الميدان الذي يعترك الناس فيه تنازعًا على بقائهم، هذا الصراع الذي لا ينقطع ولا ينتهي سعيًا وراء المال وقوة السلطان، هذا الجهاد الذي ينتهي إلى النصر حينًا وإلى الهزيمة حينًا. هذه الإرادة القوية الكاسحة التي تبدو في بعض الأفراد فتنتثر عن طريقها الضعاف يمينًا ويسارًا، وتدوس الصرعى تحت أقدامها وهي ماضية في سبيلها. هذا الطموح بما يقتضيه من صفاتٍ نبيلة وصفاتٍ خسيسة في آنٍ معًا، وما يتطلبه من شهامة البطولة آنًا ومن قسوة الطغيان آنًا؛ هذا هو ما صرف إليه «بلزاك» كل انتباهه ليستخرج منه العوامل المحرِّكة فيضفي عليها ثوبًا من خياله ويقدمها للناس قَصصًا رائعًا؛ فما رأته عيناه وما خلقه خياله لا يضيع منهما ذرةٌ واحدة، إذ يجريهما على قلمه، فإذا القارئ يحسُّ أنه يرى بعينه وبخياله ما وقع للكاتب.

لكن عبقرية «بلزاك» لم يكن قوامها إحساسًا رقيقًا دقيقًا، بل كانت على كثير من الغلظة والخشونة، فليس هو الكاتب الذي تبادره النكتة الفطنة أو يسارع إليه اللفظ الذي يقتضي الذوق الاجتماعي أن يقال في مناسبةٍ معينة. وليس هو الكاتب الذي يقف طويلًا ليناقش نفسه الحساب على ما يقول ويفعل، أو الذي يحاول أن يكون خافت الهمس رقيق اللمس فيما يكتب. وليس هو الرجل الذي تضعه في وسط من علية القوم فيزن تقاليده وزنًا دقيقًا يرضى عنه ذلك الوسط وأوضاعه؛ ولهذا كله تراه في إنشائه يقذف عبارة بعد عبارة كأنه يرمي في كومة مهوشة حجرًا فوق حجر، فالأدب عنده — فوق أنه فنٌّ جميل يستمتع به الفنان — أداة لجلب الشهرة وكسب المال.

ولعل ذلك يفسر لنا ناحيةً من أدب «بلزاك» فقد أخطأت عيناه ملامح الطبقة العليا من المجتمع، ولم يدرك من حياة الأشخاص رقيقها ورشيقها؛ فليس في وسع خياله — مثلًا — أن يصور لك سيدة من اللائي يجعلن رشاقة الحركة ورقَّة النبرة لُبَّ الحياة وصميمها، أما مجاله الصحيح فالطبقتان الوسطى والدنيا بما فيهما من صخب وجهاد. ذلك هو المحيط الذي وجَّه إليه دراسته فدرس كل نواحيه؛ الشارع والبيت والغرفة، فهذه كلها يهتم لها كما يهتم بمن يسكنها وينشط فيها من الناس، لأنها القوقعة الطبيعية

التي ينمو فيها الكائن الحي الذي هو بصدد تحليله وتشريحه، هي التي تحدُّ تصرفه وتُشكِّله فيصبح على النحو الذي نراه. وقد خلق «بلزاك» بقوة خياله ما يقرب من ألفَي شخص، كل واحد منهم كامل الخلق والتكوين، وكثيرًا ما يجعل في الفرد مركزًا واحدًا تصدر عنه كل أفعاله، كحب المال أو الطموح إلى الشهرة، أو السعي وراء القوة، أو هذه الغريزة أو تلك من غرائز الإنسان التي تهبط به إلى مستوى الحيوان. لكن الفرد يعيش في وسط من الأحياء والأشياء يؤثر فيها ويتأثر بها، فلا بد عند تصويره من وضعه في بيئته التي يستمد منها القوة والتي يكافح فيها ويجاهد.

كانت الأعوام العشرة الممتدة بين ١٨٣٠ و١٨٤٠م، أي حين كان الكاتب بين الثلاثين والأربعين من عمره، أخصب فترة في حياته الأدبية من حيث الجودة، ففيها أنتج آياته «جلدٌ مشغول»[٨٣] و«يوجين جرانديه»[٨٤] و«البحث عن المطلق»[٨٥] و«الأب جوريو»[٨٦] وغيرها، وقد أطلق على هذه المجموعة من قصصه «الملهاة البشرية»،[٨٧] لأن «بلزاك» أراد أن يصنف قصصه في مجموعات تضم كلٌّ منها المتشابهات. وهذه الرغبة منه في التبويب هي في الحقيقة فرع عن رغبةٍ أعمَّ وأشمل في أن يجعل من أدبه سجلًّا شاملًا لشتى نواحي الحياة الاجتماعية في عصره: الحكومة والكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية؛ العليا منها والوسطى والدنيا على السواء، وأهل الريف وأصحاب الفن ورجال الصحافة والأدباء والممثلون والتجار على اختلاف طبقاتهم، والمجرمون، إلى آخر ما يمكن أن يُعدَّ هيئةً بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته. ثم أراد «بلزاك» أن يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات في مناظرَ مختلفٌ ألوانها، فمنها الريفي ومنها ما يصور مناظر باريس، ومنها ما يحيط به جو السياسة أو جو القتال، أو جو الحياة الفردية الخاصة، ثم يقرن هذا كله بدراساتٍ فلسفية في العواطف الإنسانية وتحليله. فقد حاول «بلزاك» أن يكون إلى جانب أدبه فيلسوفًا، لكن آراءه الفلسفية كانت ضحلةً أو كانت محاكاةً لغيره لا أصالة فيها.

---

[٨٣] Peau de Chagrin.

[٨٤] Eugénie Grandet.

[٨٥] La Recherche de l’Absolu.

[٨٦] Le père Goriot.

[٨٧] La Comédie Humaine.

(٤) بروسبيه مريميه Prosper Mérimee (١٨٠٣–١٨٧٠م)

عندما بسطنا في مواضعَ مختلفة مما سلف عناصر الأدب الابتداعي، حاولنا أن نُبرز من بينها عنصرًا يكاد يكون لها أساسًا ومحورًا، وذلك هو التعبير عن فردية الأديب الكاتب، ثم قلنا إن هذه الفردية المتمثلة في الأدب هي التي تجعله وجدانيًّا أو غنائيًّا، سواء أكان الأثر الأدبي قصيدةً أم قصة. أما إن وصف الأديب الأشياء كما هي، لا يجعل من نفسه عنصرًا إلا بالحد الأدنى الذي يجعل الكتابة أدبًا، فذلك أدبٌ واقعيٌّ اتباعي في صميمه. لكن هل يستحيل أن يكون الأدب ابتداعيًّا دون أن يكون وجدانيًّا؟ ألا يمكن أن يكتب الأديب الابتداعي أدبًا موضوعيًّا خالصًا، يكتم فيه وجهة نظره وينظر بين الفينة والفينة إلى الناس نظرة سخرية واستعلاء؟ ذلك هو ما حاول أن يصنعه «مريميه» في قصصه.

كان «مريميه» من هؤلاء السادة الذين صقلهم التهذيب الاجتماعي؛ فأنت قد ترى الرجل سيدًا مصقولًا بفطرته كأنما هذَّبته يد الله، وقد ترى الرجل مصقولًا بتطبعه لا بطبعه هذَّبته التربية والوسط الاجتماعي لا الفطرة والغريزة. و«مريميه» من هذا الفريق الثاني، هو رجل كأنما صُقل صقلًا صحيحًا لا خطأ فيه، كما تُركَّب الجملة وفق قواعد النحو والصرف؛ ومثل هذا الرجل الذي هُذِّب هذا التهذيب لا ينبغي له أن يبدي للناس انفعاله إذا انفعل، ولا أن يعبر عن عاطفة له إذا أحسَّ بها تجيش في صدره، ولا أن تأخذه الحماسة لفكرة أو شيء مهما تكن الفكرة ومهما يكن الشيء، لأن التحمس فيه انفعال يضطرب معه الاتزان المطلوب؛ ولا ينبغي أن يكون له عقيدة تملك عليه فؤاده، ولا بد له أن يعلو على الضعف البشري بكافة نواحيه، فلا يبدو في صورة العاجز المحتاج، وله إن أراد أن ينظر للحياة نظرة العابس المتشائم على شرط أن يهيمن على تشاؤمه هذا فلا يحميه بحرارة الإيمان، وله إن أراد أن يسخر من الناس، على شرط أن تكون سخريةً مقنعة. وإن حدث لمثل هذا الرجل — الذي هذَّبته التربية هذا التهذيب — أن يكون أديبًا، فلا بد أن يكون أديبًا أنيقًا في تفكيره وتعبيره؛ فلا يكتب قط ما يثير في القارئ ضحكةً عالية، ومع ذلك فيستطيع بقوة فنِّه أن يجعل من الأثر الأدبي موضوعًا للضحك والسخرية؛ ومثل هذا كان «مريميه».

كان لـ «مريميه» خيالٌ خصبٌ قوي، وبصيرةٌ نافذة إلى أعماق الناس فترى مكوناتهم وعناصر شخصياتهم، كما كانت له أنامل الأديب الفنان. ومما أنتجه «كارمان»[٨٨]

[٨٨] Carmen.

و«كولومبا»[٨٩] وكلٌّ منهما بمثابة قطعةٍ وصفية لجانب من جوانب النفس البشرية، جاء فيها الكاتب بالحق الذي هداه إليه صدق نظره؛ والأدب فيها موضوعيٌّ ابتداعي في آنٍ واحد؛ فهو موضوعي لأنه يوهم القارئ أن لا شأن للكاتب بما يحدث لأشخاص القصة، فلا هو يُسَرُّ بسرورهم ولا هو يحزن لحزنهم، كأنما هو عالمٌ أثري يحفر الأرض ليُخرج منها المخلفات فيعرضها في متحف كما هي، وهو ابتداعي — لا لأنه يعرض نفس الأديب كما عهدنا في الأدب الابتداعي — بل هو ابتداعي بمعنًى معكوس، بمعنى أن الأديب يحاول أن يُسدل على نفسه قناعًا حتى لا يراها القراء، لكن «مريميه» لم يستطع أن يظلَّ قابضًا على عنان نفسه لا يبديها لقرائه؛ فقد ظهرت بعض عواطفها جلية في «خطابات إلى مجهولة».[٩٠]

(ج) التاريخ والنقد

(١) أوغسطين ثيري Augustin Thierry (١٧٩٥–١٨٥٦م)

تغيرت كتابة التاريخ في فرنسا إبَّان القرن التاسع عشر لما تغيرت وجهة النظر الفلسفية عند الفرنسيين؛ فقد كان القوم قبلئذٍ يأخذون بفلسفاتٍ تزدري العصور الماضية وتنظر إلى آرائها وأفكارها نظرها إلى الخرافة. أما في هذا العهد الجديد فقد تغيرت وجهة نظرهم وأصبحت فلسفتهم أن يأخذوا من كل عصر ما يروق من فلسفته، مهتدين في هذا الاختيار بالذوق ودليل القلب أكثر منهم بالعقل والمنطق؛ ولهذا أخذوا ينظرون إلى ديانات الأقوام المختلفة نظرة عطف وتقدير، لا يعميهم الهوى ولا يُصمُّ التعصب آذانهم. كذلك أداروا أعناقهم إلى العصور الوسطى وعقائدها وأفكارها، بعد أن كانت هنالك قطيعةٌ فكرية بين العصر الحديث وتلك العصور، على اعتبار أنها عصورٌ مظلمة لا خير فيها ولا غَناء. وكان رائد الطريق في ذلك التجديد في الأدب التاريخي هو «ثييري» الذي قرأ صفحات من أدب «شاتوبريان» فوجدها مترعةً بشعور العطف على العصور الماضية، فأوحت له تلك الصفحات بما ينبغي هو أن يؤديه، ثم قرأ فيما بعدُ «وولتر سكُتْ» الأديب الإنجليزي الذي كتب القصة التاريخية فبلغ بها حد الكمال، فركزت في نفسه العقيدة بأن التاريخ

[٨٩] Colomba.

[٩٠] Letfres à une Inconnue.

لا بد أن يُكتب على نحوٍ جديد يستخدم قوة الخيال، فهذه المهازل التي يخرجها الناس ويسمونها تاريخًا تحرج الصدر وتثير النفس، فكاتبو التاريخ إما ينقصهم العلم فهم عُميٌ عن الحقائق لا يبصرونها، أو ينقصهم الخيال فيرصُّون لك الحقائق رصًّا لا تصوير فيه؛ وإذن فلا بد له أن يقدم للناس طريقة جديدة في كتابة التاريخ، فيها العلم بالحقائق وفيها إبداع الخيال في الوصف والتصوير.

على هذا الأساس أصدر «ثييري» «خطابات في تاريخ فرنسا»[٩١] ثم عقب عليه ب «تاريخ غزو إنجلترا»[٩٢] وفي كلا هذين المؤلَفين وُفق الكاتب توفيقًا عظيمًا في تطبيق طريقته، فلو كان الماضي عظامًا رميمًا في أيدي سواه من المؤلفين، فقد أحيا هذا المؤرخ عظام الماضي وهي رميم؛ إذ كانت له موهبةٌ عجيبة في فهم النصوص القديمة، استطاع بها أن يلمس من خلال سطورها حياة الأقدمين كأنها حياته هو التي يعيشها ويحياها. وما إن جاوز هذا المؤرخ الأديب عامه الثلاثين بعامٍ واحد حتى فقد البصر بين الوثائق والكتب، فعاونه أخوه، وعاونه أصدقاؤه، وعاونه كاتمو سره، ثم عاونته امرأة أخلصت له الحب وكانت له فيما بعدُ شريكة حياته؛ عاونه هؤلاء جميعًا على المضي في عمله، فأصدر «قصص عن الميرفنجيين وعصورهم»[٩٣] ثم «مقال في تاريخ تكوين السُّلطة الشعبية»[٩٤] أصدر هذين وهو ضرير؛ ولم تحدَّ هذه الإصابة في بصره من رغبته في التجويد، بل ازداد الرجل عناية بتجويد ما يكتبه، فيُقنعه أن يقضي يومه كله في كتابة خمسة عشر سطرًا أو عشرين، ما دام يستطيع بهذه الأناة أن يوضح فكرته وأن يتقن عبارته؛ وكأنما المصائب إذا انفتح لها الطريق توالت واحدة في إثر واحدة، فها هو ذا يصاب بالشلل وتتمكن منه الإصابة رويدًا رويدًا، ومع ذلك جعل لفكره اليد العليا على جسده وما فيه من علل، ومضى ينشد لنفسه وللناس صور الحق والجمال. وذات صباح — والصبح في الفلق لم يزل — استيقظ الرجل وأيقظ من أملى عليه إصلاحًا لعبارة في كتابه عن «غزو إنجلترا» وقد كان يعدُّ لطبعةٍ ثانية؛ وشاء الله أن يختاره إلى جواره في ذلك اليوم نفسه، كأنما أراد أن تكون الرغبة في التجويد وبلوغ الكمال آخر ما يهتم له في حياته وأول ما يهتم له من شئون الحياة. ولم يكن «ثييري» بين المؤرخين المحدثين في فرنسا أغزرهم مادة ولا أجودهم أسلوبًا، لكنه كان رائدهم في الطريق الجديد.

[٩١] Lettres sur l’Histoire de France.

[٩٢] Histoire de la Conquête de l’Angleterre.

[٩٣] Récits des Temps Mèrovengiens.

[٩٤] Essi sur l’Histoire de la Formation du Tiers Etat.

(٢) فرانسوا جيزو Francois Guizot (١٧٧٧–١٨٧٤م)

«جيزو» مؤرخ لكنه نفسه يُكوِّن جزءًا من تاريخ أمته؛ وعنده أن واجب المؤرخ ذو شعبٍ ثلاث: أولاها تحقيق الوقائع، وثانيتها تصنيف هذه الوقائع تصنيفًا يدرج الأشباه منها تحت قانونٍ واحد من مجموعة القوانين التي ينحلُّ إليها بناء المجتمع وآلته، وثالثتها وصف الوقائع وصفًا يجعلها واضحةً ناصعة أمام عين القارئ؛ وكانت عبقرية «جيزو» في قدرته على التحليل والتعليل، فليس هو بصاحب الخيال الذي يسلكه في عداد الطراز الأول من رجال الفن، وليس هو بالذي يتغلغل في الحياة فيرى ظلالها وأضواءها ولا هو بالكاتب الذي يمتاز بجودة الأسلوب، لكنه مفكِّر، يدرك حياة العصور السالفة عن طريق الأفكار التي سادت في تلك العصور، تقرؤه فلا تجد صورًا حية كالتي تُنتظر من قلم الأديب، ولا تجد قلوبًا نابضةً بالعواطف التي تستوقف نظر الرجل الذي تسيطر فيه العاطفة، بل تجد المجتمع قد انحلَّ أمامك إلى عناصر وخيوط، وتراك قد سايرت الكاتب حتى بلغت من بين هذه العناصر تلك الأسس التي عليها يقوم بناء المجتمع كله، وتلك الدوافع الكبرى التي تكمن وراء تيار الحياة.

وأشهر كتبه «تاريخ عام للمدنية الأوروبية»[٩٥] و«تاريخ المدنية في فرنسا»[٩٦] وقوام الكتابَين محاضراتٌ أُلقيت في السوربون بباريس؛ وهو فيهما يذهب إلى أن تقدم المدنية لا ينحصر في تطور الجماعات بل يشمل كذلك رقي الأفراد. وهو يعتقد أن سير المدنية الأوروبية عامة يتمثل أصدق تمثيل في سير المدنية في فرنسا خاصة، وفي فرنسا تستطيع أن ترى في جلاء كيف ساير الرقي العقلي للأفراد التطور الاجتماعي للأمة في مجموعها. وفي فرنسا تستطيع كذلك أن ترى في جلاء أن المذاهب الفكرية كانت دائمًا تصطحب بانقلاباتٍ شعبية. وفي تحليله لتاريخ فرنسا، تراه يرده إلى أساسٍ واحد، هو سير البلاد نحو الوحدة الاجتماعية والسياسية، فقد كان يسودها في الفترة التي امتدت من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر قوًى أربع أخذت تتعاون حينًا وتصطرع حينًا، وهي: الملكية، والنظام الإقطاعي، وسواد الشعب، والكنيسة. وفي سير البلاد نحو التوحيد، سقط النظام الإقطاعي من بين هذه العناصر الأربعة، وازدادت الملكية قوةً بضياع القوة من أيدي أمراء

٩٥ Histoire Générale de la Civilisation en Urope.

٩٦ Histoire de la Civilisation en France.

الاقطاع، ثم سقطت سلطة الكنيسة حين قرر الإنسان حقه في الحرية الدينية عندما نهض بالثورة البروتستانتية ليظفر باستقلاله الروحي. وبقيت إذن الملكية والشعب، لكن قوة الشعب أخذت تزداد وتوسِّع من دائرتها، كما أخذت قوة الملكية التي كانت صاحبة الحول والطول خلال القرن السابع عشر، تتناقص وتنكمش في القرن الثامن عشر حتى انتهى بها الأمر إلى زوال، ولم يبقَ هنالك إلا عنصرٌ واحد هو الشعب بما تقوم عليه من حكومة أقامها الشعب نفسه، وفي تنسيق العلاقة بين الشعب وحكومته تقع مشكلات السياسة كلها في العصر الحديث.

(٣) جيل ميشليه Jules Michelet (١٧٩٨–١٨٧٤م)

«ميشليه» هو أعظم من نفخوا الحياة في الماضي بقوة خيالهم، وعبروا عن روح فرنسا الغابرة بفصاحة أقلامهم. ولد في باريس من أبوَين فقيرَين؛ فعرف الغلام وهو لم يزل في نعومة أظفاره كيف يكون العسر والإملاق؛ فهذا أبوه يكدح طول يومه في صناعة الطباعة، ثم لا يكاد يقوى على حماية أسرته من عادية الجوع والبرد، ومع هذه المسغبة صمم الوالد على أن ينال ولده قسطًا من التعليم، وكأنما استمدَّ الولد شجاعةً وبأسًا من أبيه، فهو يرى أمه تنوء تحت عبء من العمل لتعاون أبًا يرزح تحت هم من الفقر، وإذا ما ذهب إلى مدرسته لقي من زملائه زرايةً وسخريةً، ومع ذلك كله لم ينل منه اليأس، وكلما شهد شيئًا من علائم بؤسه وبؤس والدَيه قرأ من الأدب ما يرد لنفسه الثقة، أو قصد إلى متحف ليرى من الآثار ما يغوص به في أعماق الماضي لينسى هذا الحاضر المتجهِّم. وما أحلى أيامًا كان يقضيها عند عمة له في الريف فتقصُّ عليه حكايات، قدم عليها العهد، تنبئ عن فرنسا في سالف أزمانها! ولم يمضِ على الفتى طويل وقت حتى سمع في طوية نفسه صوتًا يناديه بما ينبغي عليه أن يصنعه، وهو أن يحمل قلمه ليكتب التاريخ.

وفي عامه الثلاثين صدرت له باكورة آثاره، وهي «خلاصة التاريخ الحديث»[٩٧] حيث استعرض فترةً طويلة بقلم العالم الأديب، ثم تبع ذلك «التاريخ الروماني»[٩٨] و«مقدمة التاريخ العام»[٩٩] ومنذ ذلك الحين، عاش «ميشليه» في التاريخ وبالتاريخ، فهو مدرس

[٩٧] Brècis de l’Histoire Moderne.

[٩٨] Histoire Romaine.

[٩٩] Introdction à l’Histoire Universelle.

التاريخ في مدرسة المعلمين، وهو رئيس القسم التاريخي في «دار المحفوظات القومية» وهو خلف لـ «جيزو» في السوربون، وهو أستاذ التاريخ والأخلاق في «كوليج دي فرانس»[١٠٠] وهكذا جعل الرجل حياته حياة قومه وبلاده، وقد بدأ كتابه «تاريخ فرنسا»،[١٠١] وعمره عامان بعد الثلاثين، ولم يُتمَّه إلا بعد ذلك بسبعة وثلاثين عامًا.

انظر إليه وقد جلس إلى وثائقه، التي نُشر بعضها وبعضها لم ينشر، يستنبئها أخبار أعصرٍ خلت، وكأنه يخالط منها ناسًا من لحم ودم تنصت وتحدث. له الخيال القوي الذي ينفذ به خلال الصورة السطحية إلى اللب والصميم، ويأخذه العطف الشديد على ألوف من الرجال العاملين تتعاقب جيلًا بعد جيل في ظلام النسيان، وهو يبكي للأحزان التي يراها مرقومة على الورق مدادًا، وهو يفرح لخير يراه قد أصاب هذا أو ذاك ممن يستحقون الخير. وهو شديد الإعجاب بمن يراه جديرًا بإعجابه، شديد النقمة على من يثير فيه السخط والنقمة. يعرض أفكاره فإذا هي أوعية أُترعت بالعاطفة حتى حفافيها، ويعرض عاطفته فإذا هي مثقلة بالفكر الرصين. على هذا النحو كان يجلس «ميشليه» إلى وثائقه، أو قل كان يجالسها، ليعيد الحياة إلى ماضٍ ثوى في أعماق القبور. وتصور «ميشليه» تاريخ أمته كائنًا حيًّا له جسم وروح، ثم نظر إلى ما كتبه أعلام المؤرخين مثل «جيزو» و«ثييري» — وقد حدثناك عنهما — فوجد أن كلًّا منهما يتناول جزءًا واحدًا من ذلك الجسم أو شطرًا واحدًا من هذه الروح، أما هو فأمله ضخمٌ عريض، أمله أن يعيد إلى الحياة هذا الجسم كله كاملًا وهذه الروح كلها تامة، أمله أن يعيد تاريخ فرنسا كله، لأن تاريخ فرنسا كائنٌ عضويٌّ واحد يستحيل أن يتجزأ بغير أن يفقد الحياة، ومذهبه في ذلك أنه إما أن يحيي التاريخ كله أو لا يصنع شيئًا.

لكن هذا الشعب الذي أخذ على عاتقه أن يؤرِّخ له تأريخًا كاملًا، لا يتحرك في الهواء؛ إنه يعيش على أرض لها سماتها وقَسَماتها، من تربتها يستمد غذاءه ومن هوائها يتنفس حياته، وإذن فلتكن الخطوة الأولى من عمله العظيم أن يصف لك هذه الأرض التي عاش عليها قومه، وهنا ترى «ميشليه» يصور لك كل جزء من الأرض الفرنسية كأنه يصف كائنًا حيًّا لا يابسًا من جماد، ثم ما هو إلا أن يطالعك بحقيقة يكشفها أمام عينَيك، وهي أن طابع فرنسا الذي يميزها هو وليد هذه الوحدة الأرضية التي تصل أجزاء البلاد

---

[١٠٠] Collège de France.

[١٠١] Histoire de France.

بعضها ببعض فتجعلها «فرنسا». وهو كلما مضى في تاريخه فترة بعد فترة يحاول جهده أن يبين لك أن الشعب الفرنسي ما غفا عن الحياة قط. فها هو ذا يصل بقصته إلى القرنين العاشر والحادي عشر وما اكتنفهما من ظلام، فيهتزُّ شعوره لما يلاقيه من جهل ومن عنف في ذلك العصر. ولكن هل ماتت في الشعب روحه؟ كلا! فهذا أمامك الفن القوطي، وهذه أمامك الحروب الصليبية، كلها تحدثك أن هنالك أفئدةً حية تعبر عن حياتها في آثار الفن وفي القتال في سبيل الدين. ثم دنا بتاريخه من ختام القرون الوسطى، فبدا كل شيء كأنما زالت عنه الحياة، وبدت جموع الشعب كأنها أصنام جمدت في عروقها الدماء؛ كلا! فهذه حرب المائة العام في ذلك العهد تشهد مولد الوعي القومي، فمن ويلات تلك الحروب ولدت القومية الفرنسية وأصبحت فرنسا وطنًا وأصبح الفرنسيون أمة.

وانقضت ثلاثة عشر عامًا والمؤرخ يساير أمته في نشوئها وارتقائها حتى جاوز العصر الوسيط وبلغ ختام عهد لويس الحادي عشر، وهنا وقف برهة! لماذا؟ لأن التفاتةً عابرة حانت منه إلى برج كنيسة ريمز؛ ذلك البرج الذي جرى التقليد بأن تتوج في ظله رءوس العاهلين، فرأى على حجر البرج عند أعلاه نقشًا يصور طائفة من بني الإنسان وقد سيمت عذابًا وشاهت أجسادًا! ماذا؟ أهؤلاء من الشعب الفرنسي في عهد الملكية المطلقة الذي أنا مقبل على كتابة تاريخه؟ أيقع مني البصر على مثل هذا الرمز ثم أجد في نفسي الهمة لأكتب عن إيماني بقوة الشعب وروح الشعب؟ لا! لأتريث قليلًا حتى أتثبت مما أنا مقدم عليه؛ لألتمس العصور التي تبدو فيها هذه الروح واضحة ثم أخطو خَطْو الحذر نحو عهدٍ كهذا الذي سادت فيه الملكية وكان الشعب بحيث أرى في هذا النقش عند حافة البرج. وبهذا قفز المؤرخ عبر قرنَين أو نحو ذلك ليؤرخ للثورة الفرنسية، التي أنفق في كتابة تاريخها ثمانية أعوام، والتي أخرج تاريخها كأنه ملحمةٌ شعرية بطلها هو الشعب الفرنسي نفسه. وعاد مؤرخنا بعد هذه الأعوام الثمانية التي أنفقها في تاريخ الثورة الفرنسية، إلى حيث كان قد ترك الطريق، عاد إلى القرن السادس عشر يواصل تاريخه، لكن الأعوام الثمانية أنفقت في جو من الثورة والثائرين لم تمضِ عبثًا لتترك روحه كما كانت قبلها. لقد تغير الرجل وتغيرت وجهة نظره؛ لقد كان مجد العصر الوسيط؛ كيف ذاك والكنيسة كانت تستبد بالناس، وكل استبداد هو الشر بعينه حتى لو صدر عن الكنيسة؟ وبمثل هذا التشكك أخذ يؤرخ للإصلاح الديني وللنهضة وللحروب الدينية، فجاء تاريخه هذا أقل من كتبه الأولى اتزانًا وتماسكًا.

وبلغ «ميشليه» عامه الرابع بعد الخمسين، وعندئذٍ (١٨٥٢م) طُلب إليه أن يقسم يمين الولاء للإمبراطور، ولكن الرجل لم يرد أن يكون من أولياء هذا الإمبراطور ورفض

القَسَم، فعُزل من منصبه في «الكوليج دي فرانس» وفي «دار المحفوظات»؛ وغادر باريس ليأوي إلى دار له في حضن الجبل بالقرب من جنوا. وفي تلك البقعة الجبلية سكنت نفسه وفاضت عليها طمأنينةٌ عجيبة؛ ألم ينفق أعوامه في التعبير عن روح الآدميين من بني وطنه؟ ماذا لو اتجه الآن بجهده إلى فريقٍ آخر من بني وطنه يعبر عن روحهم؛ إلى عالم الطير وعالم الحشرات؟ ماذا لو عبر عن روح ما لا يستطيع التعبير من خلائق الله؛ هذا البحر وذاك الجبل؟ هنا بدأ المؤرخ ينشر أمامه وثائق من نوعٍ جديد ليدرسها، نشر أمامه وثائق الطبيعة، أو قل نشرت أمامه الطبيعة صحائفها وما عليه إلا أن يقرأ؛ وقد قرأ بقلب يعمره الحب لتلك الطبيعة فأضاء له الحب ما تخفي من معانٍ، ومزج روحه بروحها وهو يكتب عنها، كما كان قد مزج روحه بروح الشعب وهو يكتب عنه، وأصدر كتاب «الطير»[١٠٢] وكتاب «الحشرة»[١٠٣] وكتاب «البحر»[١٠٤] وكتاب «الجبل»[١٠٥] وهي كتبٌ أقرب إلى الأناشيد يتغنَّى بها محبٌّ للطبيعة عالمٌ بأسرارها، منها إلى الرسائل العلمية، تفيض بالعاطفة فيضًا، وتنهض دليلًا على قلمٍ قدير.

(٤) آبل فرانسوا فلمان Abel-Francois Villemain (١٧٩٠–١٨٧٠م)

كان النقد الأدبي قُبيل هذا العصر الذي نؤرخه الآن يحكم على الأثر الفني بإحدى طريقتَين، فإما أن يطبق عليه طائفة من القواعد التي عاشت على مر الزمان فاكتسبت مجدها بالقدم، وإما أن يُحكَّم فيه الذوق وحده. أما إن اتبعت الطريقة الأولى فالأثر الفني جميل أو قبيح بمقدار ما يجري على سنن تلك القواعد الموروثة أو يبعد عنها، كما تستطيع مثلًا أن تحكم على جملة بصحة التركيب أو خطئه وفق مجموعةٍ معروفة من القواعد؛ وأما إن اتبعت الطريقة الثانية فالحكم هو الناقد وحده، إن قالت له أذنه هذا شعرٌ نابٍ كان الشعر نابيًا، أو قالت إنه جميل فهو جميل.

لكن أقبل على الناس عهدٌ جديد، هو القرن التاسع عشر، فلفَّهم بجوٍّ جديد هو جو العلم الذي ساد إبان ذلك العهد؛ وأي علم؟ علم الحياة على وجه التخصيص، الذي

[١٠٢] L'Oiseau.

[١٠٣] L'Insecte.

[١٠٤] La Mer.

[١٠٥] La Montagne.

شغل الأذهان بنظرياته في التطور، والذي جاوز دائرة العلماء إلى الأدب وإلى الدين وإلى الاجتماع وإلى كل ضرب من ضروب التفكير. إن أردت أن تدرس حيوانًا فواجبك أن تتتَّبع نشأته وتطوره لتضعه في موضعه الصحيح من شجرة الأنساب والأسلاف والأبناء والأحفاد؛ فلماذا لا يكون ذلك أسلوبنا أيضًا في دراسة الأدب؟ إن أردت أن تدرس أثرًا أدبيًّا دراسةً نقدية فتعقَّب نشأة العقل الذي أنتج ذلك الأثر، وحلِّل عناصره لتبين كيف يمكن أن يكون ذلك الأثر حاصل تلك العناصر، فإن استطعت أن تردَّه إلى «أ، ب، ج، د» من عوامل المجتمع والسياسة والبيئة والنزعات الموروثة في الجنس الذي ينتمي إليه الأديب وفي الأديب نفسه باعتباره فردًا هبط من أسرةٍ معينة في ظروفٍ معينة؛ فقد أدَّيت واجبك نحو النقد الأدبي الصحيح. وربما جاز لنا أن نعدَّ «مدام دي ستايل»[١٠٦] مؤسِّسةً لهذا المذهب النقدي؛ فهي إذ قررت أن الشعوب التيوتونية تميل بطبعها إلى الأدب الابتداعي، وأن الأمة الفرنسية تنحو بطبعها نحو الأدب الاتباعي، لا يعنيها أن تحكم أيهما أجمل، لأن واجبها نحو النقد لا يلزمها بمثل هذا الحكم، وحسبها أن تبين كيف جاء اختلاف الذوق في الشعوب التيوتونية عنه في الشعب الفرنسي نتيجة لأسبابٍ هي كذا وكذا مما يؤثر في تكوين الفكر والخيال.

وهذا الاتجاه نحو تعليل الأثر الأدبي بردِّه إلى عناصره التي كوَّنته — ولنسمه المذهب التاريخي في النقد — لم يقتصر على النقد الأدبي وحده، بل ساد الدراسة الفلسفية والسياسية كذلك؛ فبينما كان «كوزان»[١٠٧] يدرس الفلسفة على هذا النحو، و«جيزو» يطبق الطريقة نفسها في عرضه للسياسة، كان «فلمان» يدرس الأدب مستضيئًا بهذا المذهب.

كان «فلمان» عالمًا متمكنًا من الأدب الفرنسي، بل من الآداب الإنجليزية والإيطالية والإسبانية كذلك. وقد أصدر «عرض للأدب في العصر الوسيط»[١٠٨] و«عرض للأدب في القرن الثامن عشر»[١٠٩] فاستعرض بهذين الكتابَين آفاقًا فسيحةً منوَّعة الثمار، فكان يستحيل عليه أن يطبق قاعدةً واحدة، أو مجموعةً قليلة من القواعد في دراسة هذه الآثار الأدبية كلها؛ فاهتدى بوحي من طبيعته إلى أن يدرس كل أثر على حدة كما يدرس

[١٠٦] mme de staël.

[١٠٧] Cousin.

[١٠٨] Tableau de Litterature au Moyen Age.

[١٠٩] Tableau de la Litterature au XVIII Sièclle.

الكائن الحي في علم الحياة، وبهذا تحدَّد الاتجاه نحو المذهب التاريخي في النقد، وإن يكن «فلمان» لم يحدِّد لهذا المذهب النقدي حدودًا تجعله مذهبًا واضح المعالم، وإنما هداه إلى هذا الاتجاه في الدراسة ما لاحظه مقابلة بين الآثار الأدبية وشتى ظواهر البيئة الطبيعية والاجتماعية؛ فهو في استعراضه لعصر بعد عصر، وأمة في إثر أمة، رأى أن حركةً فكرية بعينها صحبتها آثارٌ أدبية ذات لونٍ معين، وهكذا لكل محيطٍ فكري أدبه؛ إذن فدراسة الأدب هي أن نردَّه إلى هذا المحيط الذي أنتجه. هذا هو ما صنعه «فلمان» في دراسته للأدب، فمهد به الطريق إلى شيخ النقد الفرنسي في القرن التاسع عشر «سنت بيف»،[١١٠] وإن يكن مما يؤخذ عليه أنه كان أحيانًا ضحل المعرفة قليل العلم يحاول أن يكسب إعجاب قارئيه بفصاحة تعبيره.

(٥) دزريه نيسار Désiré Nisard (١٨٠٦–١٨٨٨م)

بينما كان «فلمان» يتجه بحركة النقد الأدبي نحو المذهب التاريخي الذي حدثناك عنه الآن، وقف ناقدٌ آخر وقفةً أخرى في عالم النقد، ذلك هو «نيسار» الذي تمثل فيه المذهب القياسي في النقد، ونعني بالمذهب القياسي قياس الأثر الأدبي بقاعدة يجتمع الرأي على صوابها؛ فلا بد أن يخضع النقد الأدبي لطائفة من القوانين الثابتة حتى نقضي على فوضى الأذواق، أو بعبارةٍ أخرى، لا بد أن يصبح النقد الأدبي علمًا من العلوم. وأهم مؤلفات «نيسار» كتابه «تاريخ الأدب الفرنسي»[١١١] الذي أنتجه في أعوامٍ طوال، والذي حاول فيه أن يخضع الأحكام الأدبية للقواعد الثابتة. وطريقته هي أن يقيس الأثر الأدبي الذي هو بصدد الحكم عليه بمَثلٍ أعلى كوَّنه في ذهنه عما يجب أن يكون عليه الأدب الذي من قبيل هذه القطعة الأدبية المعينة. هبنا — مثلًا — نريد أن نحكم على قصيدة من الشعر الوجداني؛ فينبغي أولًا أن نسائل أنفسنا: ماذا نريد من القصيدة الوجدانية إن أردنا لها الكمال في نوعها؟ نريد كذا وكذا من الصفات، وقد تمثلت هذه الصفات جميعًا في كيت وكيت من قصائد الشعر الفرنسي من جهة ومن قصائد الشعر في سائر أنحاء العالم من جهةٍ أخرى؛ إذن فلنخبر هذه القصيدة التي أمامنا لنرى إلى أي حدٍّ قد جاءت لنا بما

---

١١٠ Sainte Beuve.

١١١ Histoire, de la Littérature Française.

نريد، وإلى أي حدٍّ تقرب من هذه النماذج التي اتفقنا على أنها حققت الشروط المطلوبة فأصبحت مُثُلًا يقاس عليها. والحكم بجمال القصيدة أو بقبحها متوقف على هذه المقارنة وحدها، ومن رأيه أن خير ما أنتجته أقلام الأدباء في فرنسا هو ما كان فيه سلطان العقل ظاهرًا في التنسيق والتشذيب، فأرسل ما شئت العنان لخيالك وعاطفتك على شرط أن يرضى العقل آخر الأمر عن النسب بين العناصر التي يتكون منها أدبك. إذ ليس الأدب أن يطلعنا الفرد على جوانب شذوذه، إنما الأدب الصحيح أن يبين لنا الأديب كيف تسير الحياة الإنسانية وفق نزعاتٍ معروفةٍ معينة، يستطيع تبيانها وتوضيحها لنزداد ببيانه وإيضاحه علمًا بالحياة. وليس الخيال أن تشطح في أوهام وتهاويل، إنما الخيال الصحيح ظاهرة من ظواهر العقل نفسه، لأنه ينظم مجموعة من التفصيلات والعناصر تنظيمًا يطابق منطق الحياة. وصفوة القول عند «نيسار» أن الأديب ليس حرًّا فيما يكتب، ليس حرًّا في تفكيره وخياله، بل هو مقيَّد بقواعد العقل، فلكل شيء حدوده التي يجب أن يقف عندها وإلا جاوز ما يقتضيه العقل ويرتضيه. ومثل هذا الأدب تراه على أجود ما يكون مثالًا في الأدب الفرنسي إبان القرن السابع عشر، أي عهد عاهل فرنسا العظيم لويس الرابع عشر، الذي يسمى في تاريخ الأدب الفرنسي بالقرن العظيم؛ وإذن فليكن الأدب في ذلك العصر نموذجنا الذي نقيس عليه.

وهكذا ترى أن «نيسار» لم يكن ممن يؤمنون بأن النقد الأدبي «مسألة أذواق»، فذلك في رأيه فوضى، لأنه إذا اختلفت الأذواق فلا حكم بينها. وكانت الغاية التي ينشدها «نيسار» هي أن يضبط «الأذواق» بالقواعد. ولكنه من الحق أن نقول إنه حين أراد أن يجعل من النقد علمًا ينبني على أصولٍ ثابتة، وحين أراد أن يهتدي إلى تلك الأصول الثابتة، جعل «ذوقه» حكمًا، فما يصح أن يُتخَذ نموذجًا يقاس عليه هو ما صادف منه إعجابًا، وقد يكون إعجابه نفسه أمرًا مشكوكًا في سلامته؛ وإذن فقد تدهور النقد على يدَيه إذ أراد له ارتفاعًا، ولكنه في تدهوره ذاك اكتسب شيئًا وهو أنه لفت الأنظار إلى وجوب العناية بالنقد الصحيح، وإن شئت فقل عن «نيسار» إنه جاء بمثابة الشكيمة التي حدَّت بعض الشيء من رغبة في التحلل من جميع القيود باسم الحرية.

(٦) سنت بيف Sainte-Beuve (١٨٠٤–١٨٦٩م)

وبعدُ، فإن «سنت بيف» هو ناقد المدرسة الابتداعية غير منازَع، وهو أعظم من نقد على أساس المذهب التاريخي الذي بسطناه عند الحديث عن «فلمان» وهو المذهب الذي يفهم

الأثر الأدبي بفهمه للظروف التي عملت على إنتاجه، وقد نعتناه بالتاريخي لأنه شبيه بعلم التاريخ الطبيعي الذي يفهم الكائن الحي بوضعه في موضعه من شجرة التطور لكي تظهر السوالف التي انتهت إلى خلقه وإخراجه.

كان «سنت بيف» شاعرًا وقصاصًا، وكان يدرس الطب، وكان شكَّاكًا، وكان مؤمنًا، وكان اشتراكيًّا، وكان استعماريًّا. مفارقات يُعلِّلها أنه كان يسبح في محيط الفكر سبحًا، كلما فرغ من جانب انتقل إلى جانبٍ آخر، فهو اليوم شكَّاك لأنه يدرس ويفهم ويستسيغ ما يقوله الشكَّاكون، وهو اليوم مؤمن لأنه يقرأ ويعجب بما يقوله المؤمنون، وهكذا كلما فهم شيئًا تركه جانبًا ليفهم شيئًا آخر.

أصدر «سنت بيف» كتابه «عرض للشعر الفرنسي في القرن السادس عشر»[١١٢] ليدل به على أن المذهب الابتداعي قديم في فرنسا قدم القرن السادس عشر، ثم أخرج «صور أدبية»[١١٣] و«صور معاصرة»[١١٤] أخذ فيهما يتنقل من أديب إلى أديب، ويحلل من يتناوله بالدرس من الأدباء تحليلًا لا يغفل شيئًا من حياته وظروفه التي كوَّنت أدبه، حتى إذا ما أخرج كتابه «بور رويال»[١١٥] كان قد بلغ بمذهبه في النقد مرحلة التحديد الواضح؛ إذ أخذ يقسم في هذا الكتاب رجال الأدب أنماطًا تنتمي كل مجموعة منها إلى فصيلةٍ معينة، ويُفصِّل لكل نمطٍ أدبي مميزاته وصفاته، بحيث لا يتعذر إذا درست أديبًا أن تضعه في موضعه من شجرة الأنساب. وبعدئذٍ أخذ مدى خمسة وعشرين عامًا يدرس الأدباء أديبًا أديبًا، يوضح معالم كل أديب ويميزه عن سواه، ومن هذه الصور يتألف كتاباه «أحاديث الاثنين»[١١٦] و«أحاديث الاثنين الجديدة»[١١٧] وتستطيع أن تعدَّ هذين الكتابَين بمثابة مؤلَّف في التاريخ الطبيعي، لولا أن أنماط الأدباء قد أخذت فيه مكان أنواع الحيوان التي يدرسها التاريخ الطبيعي. وفي هذين الكتابَين فصل المذهب التاريخي في النقد تفصيلًا، ووضح بالأمثلة الكثيرة توضيحًا لا يدع زيادة لمستزيد.

---

[١١٢] Tableau de la Poésie Française au XVIe Siècle.

[١١٣] Portraits Littéraires.

[١١٤] Portraits Contemporains.

[١١٥] Port-Royal.

[١١٦] Causeries du Lundi.

[١١٧] Nouveaux Lundis.

لم يرد «سنت بيف» — كما أراد «نيسار» — أن يجعل من النقد الأدبي علمًا يقوم على أصولٍ مقررة وقواعدَ ثابتة، أو بعبارةٍ أصحَّ لم يطمع في ذلك؛ إذ رآه فوق مقدور شخصٍ واحد؛ وإنما كان رجاؤه أن تكون الملاحظات الكثيرة التي يثبتها هو ويثبتها غيره من النقاد طريقًا ينتهي إلى تكوين العلم الذي نرجوه للنقد. وإلى أن يتم تكوين هذا العلم المنشود ويجمع الرأي على سلامة أصوله وصحة قواعده لا ينبغي أن نتسرع فنضع قاعدةً عامةً شاملة نحكم على أساسها في أقدار الأدباء، بل يجب أن يُدرَس كل أديب على حدة، وبغير افتراض قواعدَ أدبية قبل البدء في دراسته. وطريقته في الدراسة هي أن يدرس الأديب ليفهم ما أنتجه من أدب، أي أن يتخذ من حياة الأديب منظارًا ينظر خلاله إلى أدبه فيفهمه. فإذا أردت مثلًا أن تدرس شعر المتنبي فادرس كل تفصيلات حياته أولًا؛ لأن شعره هو حاصل جمع العناصر التي تكونت منها تلك الحياة. وهكذا كان «سنت بيف» يتناول الأديب فيحلل كل ما أحاط به وما سبقه مما كان له أثر في تكوينه؛ يحلل بنية جسمه، يحلل أسرته التي هبط منها، ويحلل المجتمع الذي نشأ بين أفراده، يحلل الظروف التي سايرته في تعليمه، يحلل علاقاته بأصدقائه وصلاته بمعاصريه، يحلل اللحظة التي بدأ فيها أدبه في الظهور، فيم اختلفت عن سائر لحظات حياته، ويحلل اللحظة التي بدأ فيها أدبه في التدهور إن كان أدبه قد اجتاز مرحلةً كهذه ليرى علة هذا التدهور في هذا الظرف المعين دون سواه، يحلل أتباعه ومشايعيه ومن أُعجبوا بأدبه، كما يحلل أعداءه ومناهضيه، فإن وجد أن هذه الجوانب كلها تلتقي في نقطةٍ واحدة واستطاع أن يصفها، كان هذا الملتقى وما يوصف به هو نقد الأديب. ولعلك تدرك من هذا أن «سنت بيف» لا يقدم لك «قاعدة» تحكم بها من فورك على الأثر الأدبي أجيد هو أم رديء، إنما يقدم لك «طريقة» في البحث وأسلوبًا في النقد، وقد كان لهذه الطريقة أعمق الأثر في الدراسات الأدبية إبان القرن التاسع عشر.

الفصل الثاني: عصر الابتداع في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

(أ) الشعر

(١) شارل بودلير Charles Baudelaire (١٨٢١–١٨٦٧م)

لو قِيسَ الشاعر بما له من قوة الابتكار وما له من أثر على أخلافه من الشعراء، كان «بودلير» بغير شك أعظم الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. تلقَّى «بودلير» قسطًا لا بأس به من التعليم، على الرغم من أنه كان تحت رعاية رجلٍ تزوج من أمه بعد موت أبيه، لكنه لم يكد يشب عن طوقه حتى أُرسل إلى الهند ليكسب قوته بعمله، غير أنه لم يلبث أن عاد إلى بلاده وكانت سنُّه قد بلغت الحادية والعشرين، فتزوج واستقلَّ بنفسه وحياته ليكون بعدئذٍ أديبًا مذكورًا. وقد لبث مقيمًا في باريس حتى جاوز الأربعين، ثم سافر إلى بلجيكا ليحاضر في الأدب هنالك وليخرج أدبه في مجموعةٍ كاملة، وكان أمله أن يدرَّ عليه العملان، محاضراته وكتبه، ثروةً، لكن خاب رجاؤه؛ إذ لم يكد يستقر في بلجيكا حتى أخذت عافيته في الانحلال، وأُعيد إلى باريس مشلولًا، ليموت وهو في عامه السادس بعد الأربعين.

وجد «بودلير» في الأدب الإنجليزي مثاله الذي يحتذيه؛ فقد أنفق من مجهوده شطرًا عظيمًا في ترجمة «إدجر بو»[١] حتى كاد يترجم كل ما أنتجه «بو» بحيث كان «بودلير»

---

[١] Edgar Poe.

يُعرَف في حياته بأنه مترجم «بو» أكثر مما يُعرَف بإنتاجه الأصيل، وإنتاجه الأصيل لم يكن غزيرًا بالقياس إلى خمسة وعشرين عامًا أنتجه خلالها، لكنك توشك ألا تجد بين سائر الآداب ما يفوقه في الأصالة التي جعلت ذلك الإنتاج مطبوعًا بطابعٍ لا تخطئه العين.

عاد «بودلير» من رحلته إلى الهند ومعه بعض القصائد التي كان قد أنشأها، فأخذ ينشرها — وينشر ما ينشئه وهو في فرنسا — في الصحف، ولم يصدر له ديوان يجمع قصائده تلك إلا وهو في السادسة والثلاثين من عمره؛ إذ صدر له ديوان «زهرات السوء»[٢] وكان يحتوي على قطعٍ أثارت غضب الحكومة إذ ذاك؛ فاستدعت إلى القضاء صاحب الديوان وناشر الديوان معًا، وقضت عليهما أن يدفعا غرامةً معينة وأن يصادَر الديوان حتى تُحذَف منه القصائد التي عُدَّت خارجة على القانون. ومضت سنواتٌ أربع بعد ذلك ثم صدرت طبعةٌ ثانية للديوان حُذفت منها تلك القصائد المحرَّمة، وأضيف إليها مجموعةٌ جديدة. وللشاعر غير هذا الديوان الذي لا يزيد على كتابٍ متوسط الحجم، والذي يحتوي على كل شعره، «قصائد قصيرة نثرية»[٣] تبهرك بما فيها من أصالة وابتكار، أضيفت إليها فيما بعدُ طائفة من القصص والمقالات المختلفة في النقد الأدبي وغيره، كلها ينهض دليلًا على ما امتاز به «بودلير» من خلق وإبداع.

ليس ما يفتنك من شعر «بودلير» حلاوة صياغته التي تروقك باختيار ألفاظها أكثر مما تروقك بأنغام أوزانها، بقدر ما يفتنك من شعره أنه يعبر لك عن حالةٍ نفسية عرفتها كل العصور التي اهتزت بروعة الخيال ولم تسُدْ فيها عبادة العقل وعبادة الحقائق الواقعة. شعر «بودلير» يعبر لك عن حالةٍ نفسية سادت العصور التي اهتزت بشيء من روعة الخيال، كالعصر الذي سبق المسيحية مباشرة، والعصر الذي تلا المسيحية فورًا، وكالعصر الذي نهضت فيه أوروبا بعد رقدة العصور الوسطى، وأخيرًا كالقرن التاسع عشر الذي عاش فيه الشاعر. هذه الحالة النفسية التي تختلط فيها اللذائذ الحسية عند الإنسان بميلٍ قويٍّ مُلحٍّ عند هذا الإنسان نفسه أن يُحلِّل عواطفه وخواطره تحليلًا نقديًّا

---

[٢] Les Fleurs du Mal.

[٣] Petits Poémes en Prose.

يشيع فيه شيء من اللفتة الصوفية، وأقرب الشعراء في التعبير عن هذه الحالة النفسية إلى «بودلير» هما «لوكريشس»[٤] قديمًا و«دَنْ»[٥] الشاعر الإنجليزي في القرن السابع عشر.

كان «بودلير» لمن جاء بعده من الشعراء الناشئين في فرنسا إمامًا في الروح والنزعة كما كان «هيجو» إمامهم في الصورة والقالب. وهاك أمثلةً من شعره:

الجمال

أيها البشر الفاني، ما أحلاني! كأنما أنا حلم تجمَّدْ،
وكأنما صدري — وقد سقط الناس حياله عابرًا بعد عابر —
أُريدَ به أن يوحي بالعشق للشاعر؛
بالعشق لا يَبلى، ويصمت فيه اللسان كأنه جَلْمَدْ.

* * *

كأبي الهول أَلْغَزتُ، جاعلًا عرشي في السماء؛
اجتمع بياض الثلج والطير في ساحتي؛
من أفسد الأوزان لفظتُ من حظيرتي؛
ليس مني الضحك، كلا ولا مني البكاء.

* * *

انظر إلى الشعراء إذ هم على مرأى من جلالي؛
جلالي الذي اتخذ من آيات العالمين وشاحًا،
في سبيل معرفتي ينفقون أيامهم والليالي،

* * *

فلكي أفتن هؤلاء العاشقين
لديَّ صافي المرايا التي تجعل كل شيء أبهى وأجمل،
هي عيناي؛ عيناي الواسعتان اللتان تشع بالصفاء الخالد.

---

[٤] Lucretius، راجع ما قلناه عنه في الجزء الأول من هذا الكتاب.

[٥] Donne، راجع ما قلناه عنه في الجزء الثاني من هذا الكتاب.

وهذه قصيدةٌ أخرى له يتبين فيها خياله الغريب المبتكر:

العملاقة

مضى زمن كانت فيه الطبيعة في عنفوان قوَّتها،
تلد كل يوم عددًا من أبنائها العمالقة؛
وددت لو عشت في ذلك الزمن، في كنف عملاقةٍ حسناء،
كما تلوذ قطةٌ شهوانية بملكة فتجلس عند قدمَيها،
وددتُ لو رأيت هذه العملاقة الحسناء تزدهر جسدًا وروحًا،
وتنمو إذ هي تمرح في لهوها المخيف نموًّا لا يعوقه عائق؛
لأرى هل كان قلبها لينطوي على لهبٍ دفين
وراء ما يرتج في عينيها من بليل السحاب.

* * *

وددت لو سِرتُ خليَّ البال فوق أعضائها الضخام،
وحبوتُ على منحدر ركبتَيها الكبيرتين،
فإذا ما كان الصيف واشتد القيظ،

* * *

واستلقت عملاقتي فوق المروج؛
نِمتُ في ظل ثديَيْها ساكنًا
كأنني القرية الهادئة عند سفح الجبل.

(٢) ثيودور دي بانفيل Theodore de Baniville (١٨٢٠–١٨٩١م)

كان «بانفيل» لـ «بودلير» معاصرًا وصديقًا، يكبره بعام، وعاش بعد موته خمسة وعشرين عامًا. وكان هو وصديقه يمثلان اتجاهَين مختلفَين في الشعر.

وُلد «بانفيل» لأبٍ ضابطٍ بحري من أسرةٍ عريقة، وبدأت شاعريته في الظهور وهو دون العشرين، وظل يكتب في اتصالٍ لم ينقطع مدى خمسين عامًا. بدأ إنتاجه بديوان أصدره وهو دون العشرين أطلق عليه «العمد التي على هيئة النساء»[٦] فظهرت في هذه

[٦] Les Cariatides.

الباكورة قدرته العظيمة في قرض الشعر الجاد والشعر الهازل على السواء. ومن شعره الجاد أخرج بعدئذٍ عدة دواوين، منها «الرواسب الكلسية المدلاة من سقوف المغاور»[٧] و«أناشيد قصار»[٨] و«المنفيون»[٩] كما أخرج ديوانَين من الشعر الهازل يمتازان بما فيهما من حكاياتٍ رمزية وسخرية، وهما «مغربيات»[١٠] (وقد اختار هذا الاسم تقليدًا لهيجو في «مشرقيات») و«أناشيد بهلوانية»[١١] وفي هذين الديوانَين الأخيرَين تجد روحًا من التهكم في الشعر قلَّما تجد لها نظيرًا في الأدب الفرنسي كله. أما امتيازه في شعره الجاد فأظهر ما يكون في الصياغة والقدرة على استخدام الأوزان، التي لم يكتفِ باستخدامها باعتباره شاعرًا، بل أضاف إلى ذلك أن ألَّف فيها كتابًا أطلق عليه «رسالة صغرى»[١٢] سجل فيه قواعد العروض كما تراها المدرسة الابتداعية؛ فشرح كيف أباح «هيجو» لنفسه الحرية أن يجري فيها وفق ما أملاه عليه فنُّه، ثم كيف صارت اتجاهات «هيجو» طرقًا يسلكها بعده الشعراء. ولـ «بانفيل» عدا ذلك رواياتٌ تمثيلية وقصصٌ نثرية ومقالاتٌ منوعة في موضوعاتٍ شتى.

وتستطيع أن تعدَّ «بانفيل» متممًا لصديقه «بودلير»؛ فاختلافهما هو اختلاف الشيئين يكمل أحدهما الآخر؛ «بانفيل» يُعنى عنايةً بلغت أقصى حدود الدقة بأوزانه وقوافيه، وقد برع براعةً فائقة في إخضاع الأوزان إلى أغراضه ومراميه، فما استعصى عليه وزن ولا أفلتت من زمامه قافية، بينما ترى «بودلير» يهتم بالروح فيما يكتب مكتفيًا من بحور الشعر بأيسرها مأخذًا وأسهلها صناعة. ولما كان جزءٌ كبير من شعر «بانفيل» مرتكزًا في جودته على جودة صناعته وجد كثير من النقاد ما يغريهم بإصدار حكمٍ سريع على الشاعر بأنه سطحي ليس لبحوره عمق من الروح والمعنى! وأقل ما يقال في مثل هذا النقد إنه يظلم بعض القصائد الممتازة التي لا يخلو منها ديوانٌ واحد من دواوين الشاعر الكثيرة. ومهما يكن من أمر، فالحق أن «بانفيل» برع في صناعة الشعر براعةً تستوقف

[٧] Les Stalactites.

[٨] Odelettes.

[٩] Les Exilès.

[١٠] Les Occidentales.

[١١] Odes Funambulesques.

[١٢] Betit Traitè.

النظر، فبغير أن يبيح لنفسه خروجًا على القواعد، استطاع أن يصوغ اللغة في يديه على أي نحو أراد، فالأوزان والقوافي سلسةٌ طيِّعة لا تعصي لفنه أمرًا.

وهاك قصيدته «أيها المثَّال دقِّق البحث»[١٣] مثالًا لشعره:

أيها المَثَّال دقِّق البحث — إذ أنت في نشوتك —
عن مرمرٍ جيد لتصوغ منه أصيصًا جميلًا،
أنعم النظر كيف تكون صورته، فلا تنقش على جدرانه
قصص الحب الغامض أو معارك الآلهة،
لا تَحْكِ عن «هرقل»[١٤] وما أصاب في قتاله من فوز،
ولا عن «أفروديت»[١٥] التي ولدت على متن البحر تفوح بالأريج،
ولا عن «المَرَدَة»[١٦] الذين مُنُوا في عصيانهم بالهزيمة،
ولا عن «باكوس»[١٧] الذي ألجم الأُسْد
بلجامٍ مضفور من غصون العنب وأوراقه،
ولا عن «ليدا»[١٨] تمرح بين طيور التِّم
تحت ظلال الغار الذي أينع فيه الزهر،

[١٣] Sculpteur Cherche Avec Soin.

[١٤] بطلٌ أسطوري يمجَّد لبطولته وقوته ويتخذ رمزًا للنصر.

[١٥] هي إلهة الحب عند اليونان، وهي التي أطلق عليها الرومان اسم «فينوس». وتقول الأساطير عنها إنها خرجت من رغوة البحر التي تجمعت حول عضو بُتِر من جسد «أورانوس» في قتاله مع «كرونوس». وهي تنسب إلى قبرص، بل تسمى أحيانًا بهذا الاسم، ويدل ذلك على أنها مستمدة من أصولٍ شرقية.

[١٦] يطلق هذا الاسم المردة Titans على أبناء أورانوس، وهم اثنا عشر؛ ستة أبناء وست بنات، يمثلون قوى الطبيعة. وكذلك يطلق على الآلهة القدماء التي كانت تسيطر على أرض اليونان قبل أن يهاجر إليها اليونان، ثم انهزموا عندما جاء هؤلاء.

[١٧] هو إله الخمر الذي يصرف الهموم ويوحي بالشعر والموسيقى، وقد روي عنه أنه مات مرةً وعاد إلى الحياة، كما روي أنه وقع في أيدي طائفة من القراصنة شدُّوه بالحبال إلى عمود من الخشب، فاستطاع أن يحل وثاقه، ونبتت بجوار العمود الخشبي كرمةٌ مورقةٌ مزهرة، وتحول هو إلى أسد فدبَّ الذعر في نفوس القراصنة؛ فلاذوا بالفرار وخاضوا في ماء البحر هربًا، فتحولوا في البحر إلى صورة الحيوان.

[١٨] أحبها «زيوس» فتشكل في صورة طائر التِّم ليدنو منها وهي آمنة.

ولا عن «أرتميز»[١٩] وقد فزعت للماء يلطم جسمها السوسني،
فخير لك من هذا كله أن تنقش على جدران الأصيص الصافي
عَرَارًا امتزج بأوراق الحَسَك المزدهر،
وأن تنقش العذارى وقد سِرْنَ الهوينى
اثنتين اثنتين، في خطوٍ ثابت يفتنَّ الألباب،
وقد تدلَّت الثياب مستقيمةً على أذرعهن،
وانعقدت خصلات الشعر منهن على مُشْرِق الجباه.

(٣) ليكونت دي ليل Leconte de Lisle (١٨٢٠–١٨٩٤م)

«بودلير» و«بانفيل» و«دي ليل» ثالوث تعاصر أفراده، لولا أن «بودلير» مات قبل زميلَيه بربع قرن تقريبًا؛ وقد عُني «دي ليل» — كما عُني زميله «بودلير» — بالترجمة إلى الفرنسية، ترجمة ما يروقه من الآداب الأخرى؛ وذلك في ذاته اتجاهٌ ابتداعي؛ إذ من تقاليد الأدب الابتداعي أن يستورد ما يجري في البلاد الأخرى. وكان مما ترجمه «دي ليل» شعر الأعلام من شعراء اليونان، ومما تشبث به في ترجمته إصراره على نقل أسماء الأعلام كما هي في أصلها اليوناني، حتى لو نُقِلتْ إلى الفرنسية حروفًا ليست من طبيعة اللغة الفرنسية. على أنه فوق ذلك شاعر له قصائده الجيدة الممتازة، التي يبث فيها عاطفة المتشائم الناقم، وقد استفحل معه هذا الشعور السوداوي حتى انقلب في نهاية الأمر دعوة إلى تحطيم المجتمع من أساسه، وخروجًا على الديانة المسيحية.

ومن شعره قصيدة «الظُّهر»:[٢٠]

إذا ما حلَّ الصيف كان المُلك للظُّهر تراه فوق السهل ممتدًا،
تساقط رقائقه الفضية من أجواز السماء الزرقاء،

---

[١٩] «أرتميز» هي التي أطلق عليها الرومان «ديانا» وهي إلهة الحياة الفطرية، عُرفت بممارستها للصيد. وهي كذلك الإلهة التي تعنى بالولادة، كما تعنى بالمواليد وكل الأشياء الصغيرة التي تجري مجرى الأطفال الصغار، وفكرتها مستمدة من أصلٍ شرقي حيث جعلوها إلهة الخصوبة.

[٢٠] midi.

الصمت شامل، والهواء مشتعل محترق جمدت فيه الأنفاس،
والأرض في سنةٍ من نومها تلفعت برداء من لهب.

* * *

الفضاء فسيح والمروج لا ظل فيها،
والنبع جاف وقد كانت الماشية من مائه ترتوي،
والغابة البعيدة التي اسودَّت حواشيها
تراها هنالك في الأفق قد سكنت وأطبق عليها الكرى،

* * *

أما سنابل القمح الناضجة الباسقة — وكأنها بحر من زبرجد —
فقد لبثت وحدها على مبعدة تبدي محاسنها غير آبهة بالنعاس الشامل،
وأخذت هذه الذراري الوديعة التي أخرجتها الأرض المقدسة من جوفها
تعُبُّ وحدها كأس الشمس بلا وجل.

* * *

وتارة — كأنما تتنهد عن فؤاد يحترق —
كانت تنبعث من تلك السنابل المثقلة التي يهمس بعضها إلى بعض
موجة تسري في جلال وتؤدة
حتى إذا ما بلغت حدود الأفق المغبرِّ لاقت فَناءها.

* * *

وعلى مقربة قبعت ثِيَرةٌ بيضاء بين النجيل،
ترغي في تراخٍ فوق غبها المتدلي،
وتتعقب بأعينٍ لامعةٍ نعسانة
حلمًا يتردد في نفسها ما استطاعت قط أن تتبيَّنه.

* * *

أيها الإنسان! إذا أفعم قلبك بالغبطة أو بالأسى،
وعبرت عند الظهر وضيء المروج
فطِرْ هاربًا! إن الطبيعة خاوية والشمس تفترس،
لن ترى ها هنا حيًّا، لن ترى ها هنا غبطةً وأسًى.

* * *

أما إن نفضتَ عن نفسك الضحك والبكاء،
وأردت أن تنسى هذه الدنيا بما به اضطربت؛
فتستطيع — وقد خلصت من عواطف السخط والإشفاق —
أن تتذوق بالحس متعةً عظيمة لكنها واجمة.

* * *

أقدم! ستحدثك الشمس طليَّ الأحاديث،
ذُبْ في وقدتها التي لا تخمد،
ثم عُدْ في خطوٍ وئيد إلى المدائن الشائهة وجوهها،
بعد أن قد غمستَ قلبك سبع مرات في هذا الخلاء الإلهي.

(٤) بول فرلان Baul Verlaine (١٨٤٤–١٨٩٦م)

هو بين أتباع «بودلير» أعلاهم كعبًا وأطولهم قامةً. وقد لقي ما لاقاه أستاذه من عنت النقاد من ناحية، وبلاهة الحمقى من أشياعه من ناحيةٍ أخرى. لكنه كان كلما تتابعت عليه الأعوام، ازداد منزلة عند النقاد كما يزداد شيعةً من خيرة الأدباء. ونحن إذ نقرنه في ذلك بـ «بودلير» لا يفوتنا أن نذكر ما بين الأستاذ والتلميذ من تفاوتٍ في الأصالة وفي قوة التفكير وفي جودة الشعر، لكنه من ناحيةٍ أخرى يفوق أستاذه في تنوع أبواب القول وفي رشاقة القالب الذي يختاره لشعره. وقد اختلفت نهاية حياته الشاعرة عن بدايتها؛ إذ بدأ شعره باقتفائه أثر «جوتييه» في ضرورة التمسك بصحة القواعد العروضية إلى حدِّ التزمُّت الذي يدنو بالشعر من الجفاف واليبوسة، وكذلك تأثَّر خطوَ «جوتييه» في جانبٍ آخر وهو نقل الصورة المحسوسة التي تقع من الحياة الواقعة على عين الرائي نقلًا دقيقًا أمينًا كأن الأديب آلةٌ مصورةٌ أقصى غايتها نصوع الصورة المنقولة ووضوحها. ثم ختم «فرلان» حياته الشاعرة بثورةٍ على ما بدأ به تلك الحياة، بثورة على التزمُّت في اتباع القواعد العروضية في إنشاء الشعر. ولقد كان «فرلان» في هذه الثورة مبشرًا بمبدأ أكثر منه منفذًا لما كان يبشر به. ولسنا نريد أن نزعم أنه كان أول من صرح بتحطيم القيود التي تفرضها القواعد العروضية على الشاعر؛ فقد سبقه إلى ذلك شعراء الحركة الابتداعية جميعًا في الثلث الأول من القرن كما أسلفنا. لكن الحركة الابتداعية تبعها رد فعل؛ إذ نشأت جماعة من الشعراء الأوساط، لم تعجبهم هذه الحرية التي أباحها الشعراء لأنفسهم، ونادوا بالعودة إلى القواعد التقليدية، ومن هؤلاء كان «فرلان» أول الأمر، لكنه

عاد فشقَّ عصا الطاعة على هؤلاء، وخرج على ما كان آمن به؛ فثورته في الواقع بمثابة استئناف لثورةٍ قديمة.

عُني «فرلان» أشد عناية بحلاوة الإيقاع في شعره، وهو فيما بذل من مجهود في هذا السبيل، سار على منهاج اثنين من أسلافه؛ «فكتور هيجو» أولًا، و«بانفيل» ثانيًا. ومن أمثلة ما اصطنعه في نظمه ليحقق لنفسه ما أراد من نغمٍ موسيقي في شعره، أنه أولًا لم يقيد نفسه بتقليدٍ قديم في الشعر الفرنسي، وهو أن يختم الشاعر أبياته بكلماتٍ مذكرة ومؤنثة على التوالي، فبيت قافيته لفظةٌ مذكرة، والبيت الذي يليه قافيته لفظةٌ مؤنثة، وذلك لا شك قيد قد يُفوِّت على الشاعر اختيار اللفظة التي تخدم النغم. ولم يستطع «فرلان» أن يُحرِّر نفسه من هذا القيد تحريرًا تامًّا، لكنه على كل حال جاهد ما استطاع في تحطيمه. وهو ثانيًا، لم يتقيد بتقليدٍ آخر في نظم الشعر؛ وهو أن يرد في البيت وقف يجب أن يوضع في مكانٍ معين منه، وعلى نسبةٍ معينة من طرفَيه. وثالثًا، أطلق لنفسه الحرية في أن ينشئ أبيات الشعر قوامها عددٌ فردي من المقاطع وكان التقليد أن يكون البيت محتويًا على عددٍ زوجي منها. ورابعًا، أباح لنفسه أن يجعل قافيتَين من كلمة بعينها، أعني ألا يحصر القافية في المقطع الأخير، فمثلًا بدل أن تكون القافيتان المتتاليتان كلمتَين مثل: «قوافي وفيافي» وهما متحدتان في الجزء الأخير منهما فقط، لم يَرَ «فرلان» ما يمنعه من أن يجعل القافيتَين المتتاليتَين «فيافي وفيافي» وهو شيء لم تكن ترضاه تقاليد الشعر. كل هذه وغيرها أفسحت له في مجال اختيار ألفاظه، اختيارًا يرضي أُذنه قبل أن يرضي القواعد، فوُفِّق فيما أراد كل توفيق.

ومن شعره:

قبل أن يغرب عن السماء شعاعك
يا نجمة الصباح الشاحبة
أخذت ألوف «الحمام»
تُغنِّي، تغني بين أعواد الأشجار

* * *

وجِّهي شعاعك نحو الشاعر
الذي تفيض بالحب عيناه.

إن القبَّرة
لتصعد صوب السماء مع الصباح،

* * *

صوِّبي ها هنا عينك التي بهتَ لها
الفجر في لا زوردي السماء.
يا لها من نشوة
سَرَتْ في حقول القمح الناضج!

* * *

ثم بشعاع منك اجعلي فكري
ها هنا يسطع بعيدًا بعيدًا!
إن الندى
قطره الورديُّ فوق العشب وضَّاء،

* * *

وبنورك انسلِّي إلى الحلم الجميل
الذي تحلم به الآن حبيبتي وهي نائمة ما تزال؛
أسرعي! أسرعي!
فها هي ذي الشمس ترسل شعاعًا من ذهب.

(٥) ستيفان مالارميه Stèphane Mallarme (١٨٤٢–١٨٩٨م)

سنتحدث الآن عن شاعرٍ ختم دولة الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر، ليسيطر بقوَّته على الشعر في فرنسا إلى يومنا هذا، لأنه لفت الأنظار لفتةً جديدة، فيها بهاء الجديد وفيها غرابته في آنٍ معًا، ونعني بهذا الاتجاه الجديد الشعر الرمزي.

كان «مالارميه» يكسب عيشه من تدريس اللغة الإنجليزية في مدارس الدولة في فرنسا، وكان مدرسًا فاشلًا من ناحيتَين، فلا هو أتقن فن التدريس، ولا هو تمكن من المادة التي كان يدرسها! ومع تقصيره عن بلوغ الكمال في معرفة اللغة الإنجليزية، فقد أحب الشعر الإنجليزي حبًّا لعله كان مصدر مذهبه الجديد، وأحب من شعراء الإنجليزية بصفةٍ خاصة «إدجر ألن بو» وترجم عنه إلى الفرنسية بعض شعره — كما ترجم عنه كذلك «بودلير» — أليس «مالارميه» يقرأ القصيدة الإنجليزية فلا يفهمها فهمًا جيدًا ومع

ذلك يتأثر بها أبلغ الأثر؟ أليس هو إذ يقرأ القصيدة الإنجليزية ولا يفهمها يسد النقص بخياله؟ إذن فليكن هذا هو الأساس في الشعر كله! الشعر لا يُنظَم ليُفهَم، إنما يُنظم الشعر لكي يتأثر القارئ بما يقرأ عن غير فهم.

مذهب «مالارميه» في الشعر له جانبان: أحدهما سلبي والآخر إيجابي، فهو سلبي بمقدار ما ينفي الشاعرية عن كل شعر لا يذهب مذهبه، وهو إيجابي بمقدار ما يضع من قواعد تصلح أساسًا لقرض الشعر الصحيح. لكن جانبه السلبي أكثر شيوعًا بين أتباعه، فقلَّما تجد من يأخذ بمذهب «مالارميه» من حيث قواعده الإيجابية، وأقل من هؤلاء القليلين الذين يأخذون بمذهبه هم هؤلاء الذين يستطيعون أن يقرضوا شعرًا على أساس ذلك المذهب، بل إن «مالارميه» نفسه كاد يعجز عن نظم الشعر كما ينبغي أن يكون الشعر في رأيه؛ فتستطيع أن تقول عنه إنه لم يكن ناثرًا ولا ناظمًا، إنما كان مفكرًا ومحدثًا. والعجيب أن الكثرة الغالبة من تلاميذه جاءت على نمطه في هذا، فهم يحدثونك عن المذهب الرمزي الجديد فإذا الحديث خلَّاب، وهم يفكرون في أمر المذهب الرمزي الجديد فإذا التفكير ناضجٌ جذاب، أما أن يكتبوا على أساس ما يقولون فذلك ما لم يصنعوه على الوجه الأكمل في رأي هذا المذهب الجديد الذي بشر به «مالارميه». إن الواقع لا يصلح أن يكون شعرًا ولا فنًّا على الإطلاق؛ إذا كتبت عن الغابة فكتبت عن أشجارها فلم تكتب شعرًا، لأن أشجار الغابة أمرٌ واقع فهو إذن لا يصلح موضوعًا للأدب، وإذا حكيت حكاية فليست حكايتك شعرًا، لأنك تحكي عن الواقع أو ما يشبه الواقع، وإذا أردت أن تلقِّن قارئك درسًا يتعلمه عنك فليس ما تلقنه شعرًا لأنك عندئذٍ ستكون مرتبطًا بالواقع، بل إذا عبرت عن شعورك تعبيرًا صادقًا كما يقولون فليست عبارتك شعرًا لأن شعورك هذا الذي تعبر عنه جزء من الواقع، وليس الواقع هو ما نريد، وإذا أنشأت مأساةً أو ملهاةً فليس ذلك شعرًا، بل إن المأساة أو الملهاة هي آخر ما يمكن اعتباره شعرًا من ضروب الإنشاء جميعًا.

ماذا إذن تريدني أن أكتب ليكون ما أُنشئه شعرًا صحيحًا؟ يريدك «مالارميه» أن تكتب ما يرمز إلى شيءٍ لا ما يدل على معنًى. ولشرح ذلك نقول إن كل كلام معقول له معناه في هذه الدنيا الواقعة، لكن ليس كل كلام يرمز وراء هذا المعنى إلى شيء وراء الواقع، فلكي يكون أدبك أدبًا يجب أن يكون لإنشائك معنًى ومغزًى في آنٍ واحد، له معنى الألفاظ، ثم له بالإضافة إلى ذلك مغزًى يرمز إليه لا في دنيانا هذه الناقصة الشائهة، بل فيما وراءها من أبدية وكمال؛ فهذه الدنيا التي نرى مشاهدها ونسمع أصواتها ونذوق

طعومها ونشمُّ روائحها ونلمس أشياءها، هذه الدنيا التي نسميها بالعالم الواقع، إن هي في الحقيقة إلا تشويه للعالم الحقيقي الذي تستطيع أن تستشفَّه من وراء هذه الحجب؛ فإن رأيت زيدًا وعمرًا من الناس، فسترى فيهما النقص والسوء والرذيلة، أفلا يمكنك أن ترى خلال ما فيهما من نقصٍ الإنسانَ الحق كيف يكون؟ إذن فإن كتبت أدبًا فاكتب ما يرمز إلى هذا الإنسان الحق الذي تلمحه خلال الإنسان الناقص الذي يصادفك في هذه الحياة، وبعبارةٍ أعمَّ إذا كتبت أدبًا صحيحًا فينبغي أن ترمز بما تكتب إلى العالم الكامل الأبدي الدائم الذي تنفذ إليه خلال الشقوق والفجوات التي تراها في بناء هذا العالم المحيط بك. مهمة الشاعر أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات، بل أن يوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدي الخالد. وربما قلت معترضًا: لكن أليست هذه مهمة الفلسفة لا مهمة الشعر؟ إن الفلسفة تحاول جهدها أن تكشف عن الحقائق الخالدة الكامنة وراء ظواهر العالم البادية للحواس، أتكون هذه هي نفسها مهمة الشعر والشاعر؟ كلا! لسنا نريدك أن تنفذ خلال نقص الواقع لتبلغ «أفكارًا» عن العالم الخالد يفهمها العقل ويجيزها المنطق، بل إن ما نحملك على صنعه لو كنت شاعرًا هو نقيض ذلك تمامًا؛ فالمقياس الذي نقيس به فشلك في مهمتك باعتبارك شاعرًا هو هذا: هل يفهم العقل ما تنشئه؟ لو كان العقل يفهمه فليس هو من الشعر في شيء! إننا نريدك أن تستخدم الألفاظ نوافذ تطل منها على عالم الروح لا عالم العقل، وعالم الروح قوامه أشياء لا تفهم إذا أردنا بالفهم ما يجري على منهاج المنطق العقلي. والشعر وحده هو الطريق المؤدية إلى عالم الروح، والفرق بينه وبين الفلسفة فيما يتصل بالعالم الخالد الذي لا يتغير ولا يزول هو أن الفلسفة «تحدثك» عن العالم الخالد، أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه، والعلامة التي تميز بها الشعر الصحيح هي — كما قلنا — أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه. هذه خلاصة للمذهب الرمزي الذي نادى به «مالارميه»، والذي جعل كل شاعر في فرنسا منذ ذلك الحين يسائل نفسه إذا ما أنشأ قصيدة: ترى لو قرأ «مالارميه» هذا الذي أنشئه فماذا هو قائل فيه؟

(ب) القصة

(١) جستاف فلوبير Gustave Flaubert (١٨٢١–١٨٨١م)

هذا أديبٌ ممن أسعدهم الحظ فلم يرتزقوا عن طريق أقلامهم؛ فقد كان له من الدخل ما يكفيه، ولهذا خصص نفسه لأدبه منذ سنه الباكرة، وعُني بتجويد أدبه عنايةً نادرة

بين الأدباء الذين تدفعهم ضرورات العيش في كثير من الأحيان أن يرسلوا إلى المطبعة بما لم يُجوِّدوه. وقد بدأ «فلوبير» حياته الأدبية بالنشر في صحيفة كان يقوم على تحريرها «جوتييه» الذي حدثناك عنه شاعرًا، فلما أن بلغ الأربعين من عمره أحرز نصره الأدبي بإخراجه للقصة المشهورة «مدام بوفاري»[٢١] التي درس فيها حياة الريف دراسةً صورت الواقع في دقة تستثير الإعجاب وبأسلوبٍ أخَّاذ يستوقف المسامع، ثم أخرج بعدئذٍ قصة «سلامبو»[٢٢] التي صور فيها قرطاجنة في عصرها الغابر، وها هنا برع الكاتب أيضًا في وصفه وتصويره. ثم أصدر «إغراء القديس أنطون»[٢٣] الذي نشر فصولًا منه في صحيفة «جوتييه»، وله بعد ذلك «حكايات ثلاث»[٢٤] تجد فيها كل خصائص هذا الكاتب منعكسةً في صورةٍ مصغرة، وأخيرًا صدر له بعد موته المفاجئ كتاب «بوفار وبكيشيه»[٢٥] الذي لم يكن قد أكمله، وهو مجموعة صورٍ نقدية للفنون والعلوم ولما في الحياة من صنوف العمل ووسائل اللهو وما إلى ذلك.

لـ «فلوبير» عيوبه التي من أهمها الخوض في موضوعات ليس له أن يخوض فيها، والاستطراد آنًا بعد آن إلى تفصيلات يبسطها ليدل بها على سعة علمه، فكأنه يلقي بها الحجارة في طريق قارئه، فيفوِّت عليه سهولة السير واتصال الحركة. لكن مهما يكن له من نقائص فهو كاتبٌ وصَّاف من الطراز الأول، وله قدرةٌ عظيمة على التغلغل إلى دقائق التفصيلات التي تكوِّن هذه الأنماط البشرية العجيبة التي يتعرض لتصويرها؛ وذلك بالطبع مرده إلى خيالٍ بارعٍ امتاز به. ومن خصائصه كذلك السخرية اللاذعة بأوضاع الحياة، سخريةً اتسمت بصفات تجعله فريدًا بين الكتَّاب الساخرين؛ فقد تجد من الناس من لا يعجبه «فلوبير» لأن أدبه يبعث على النفور، وقد تجد منهم من لا يعجبه «فلوبير» لأن أدبه عسير الفهم غامض الأغراض، لكنك لن تجد ناقدًا واحدًا يقدر الأدب لذاته لا لأغراضه ومراميه، لن تجد ناقدًا من هؤلاء ينكر على «فلوبير» مكانه في الصف الأول من أدباء العالم.

[٢١] Madame Bovary.

[٢٢] Salammbo.

[٢٣] La Tentation de St. Antoine.

[٢٤] Trois Contes.

[٢٥] Bowvard et Pècuchet.

كان لـ «فلوبير» مذهبٌ خاص في الإنشاء الأدبي، تأثر به من تبعه من الأدباء الناشئين، ومؤدى هذا المذهب في عبارةٍ واحدة هو أنه «مذهب الكلمة الواحدة» ومعنى ذلك أنه لكي يعبر الأديب عن فكرته — بحيث ينقلها ناصعةً قويةً إلى ذهن قارئه — لا بد له أن يحاول وأن يجاهد مهما لاقى في سبيل ذلك من عناء، في سبيل الوصول إلى العبارة التي تفصح عن الفكرة بما لا تستطيع عبارةٌ أخرى أن تفصح عنها، وهو يعتقد أن لكل فكرةٍ عبارةً واحدةً هي التي تستطيع أن تقول عنها إنها تعبر عن الفكرة تعبيرًا قويًّا سليمًا لا تشوبه شائبة، وكل ما عداها من العبارات ناقصة بالقياس إلى كمالها، أو مغلوطة بالقياس إلى صحة تعبيرها؛ وإذن فمهمة الأديب عن كل فكرة يريد أن يسوقها في إنشائه هي أن يتصيَّد على مهل هذه العبارة الواحدة أو الكلمة الواحدة التي تطابق الفكرة تمام المطابقة، غير عابئ بما لا بد أن يلاقيه في سبيل ذلك من وقت ومجهود.

ومذهبه هذا في البحث عن «الكلمة الواحدة» التي تلائم الفكرة، فرع عن عقيدته بأن مهمة الأديب هي الأدب، مهمته أن يخدم الأدب لذاته، وليس هو أداةً للوصول إلى غاية وراء هذه الغاية. ولذلك يعد «فلوبير» تابعًا من أتباع المدرسة الابتداعية التي ظهرت في الثلث الأول من ذلك القرن، أكثر منه فردًا له خصائصه التي تجعله وحده مدرسةً أدبية يكون لها الأتباع والأشياع، ولكننا إذ نقول إنه دون معاصريه من أدباء القصة كان ألصق بمدرسة الابتداع التي سلفت عصرهم، ثم إذا أضفنا إلى ذلك أنه يفوق هؤلاء المعاصرين في نبوغه وفنِّه، كان لنا أن نستنتج أن هذا التفوق نتيجة لما امتاز به من صفات الابتداع الأدبي. ومهما يكن من أمر فكتابه «إغراء القديس أنطون» هو من أعظم ما أنتجته فرنسا من الأدب الخيالي الذي لا يجري في خياله مجرًى مألوفًا، وقصته «مدام بوفاري» هي كذلك من أروع آيات الأدب الفرنسي من حيث ما فيها من سخرية في عرض الحياة الواقعة. وعلى الجملة فأديبنا لا شك من أبرع من كتب نثرًا أدبيًّا على الإطلاق.

(٢) الشقيقان: جيل دي جونكور Jules de Goneourt (١٨٣٠–١٨٧٠م) وإدمون دي جونكور Edmond de Goncourt (١٨٢٢–١٨٩٦م)

في حديثنا عن «فلوبير» أشرنا إلى اختلافه عن معاصريه من أدباء القصة؛ فهو ابتداعي ينتمي إلى أدباء الثلث الأول من القرن التاسع عشر أكثر منه عضوًا من جماعةٍ أدبية قصدت بأدبها إلى تصوير الواقع على نحوٍ خاص بهم، ووجهت الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن. وأدقُّ ما توصف به هذه المدرسة الجديدة التي عاصرت «فلوبير»، لكنها

اختلفت عنه في المذهب، هو أنها «مدرسة التحليل العلمي» لأن أدباءها أقرب شبهًا بعلماء الطبيعة في معاملهم، إذ هم يحللون زهرة أو حيوانًا ويشرحونه عضوًا عضوًا بغير زيادة أو نقصان.

أدارت هذه المدرسة الأدبية ظهرها للمذهب الابتداعي، وشقَّت لنفسها هذا الطريق الجديد، وأعضاء هذه المدرسة كلهم من أدباء القصة، وعلى رأسهم هذان الشقيقان «جونكور» و«إميل زولا» و«ألفونس دوديه» و«جي دي موباسان». وطريقتهم جميعًا هي — كما أسلفنا — الطريقة التحليلية، وأهم ما وجهوا إليه عنايتهم هو دراسة الشخصيات بهذه الطريقة التحليلية. وهم في عنايتهم بدراسة الشخصيات في قصصهم يزعمون أنهم يستقون أصول فنِّهم من أعلام القصة في القرن التاسع عشر: «ستندال» و«بلزاك» و«فلوبير» لكنهم في الواقع لا يأخذون عن هؤلاء فنًّا وإن أخذوا عنهم موضوع الفن، درسوا الشخصيات كما درسها هؤلاء، ولكن بغير الفن الذي درس به هؤلاء شخصياتهم القصصية. وما لهم وللفن؟ إنهم يصارحونك بأن أدبهم «علمي» بمعنى هذه الكلمة الدقيق. إن أدبهم ضرب من التشريح لا أقل ولا أكثر، ولقد يقسو عليهم ناقدٌ فيقول إنه تشريح الجثة الهامدة لا تحليل الكائن الحي. إنهم حرموا على أنفسهم ما رآه الابتداعيون ضرورةً فنية في تصوير الواقع، ألا وهو الإطار الفني الذي تضع فيه صورة الواقع. لا، حتى ولا هذا الإطار الفني أرادت «المدرسة العلمية» أن تبقي عليه؛ يجب على الأديب في رأيهم أن يحكي الواقع كما يحكيه الصحفي الأمين، ويجب على الأديب أن يصور الواقع كما تصوره آلة التصوير لا كما ترسمه ريشة الفنان؛ فأين هذا القارئ الذكي الذواقة الذي تعجبه قصة تبسط له وقائع الحياة على هذا النحو، وترجع له الحوادث إلى أسبابها كما يرد العلماء ظواهر الطبيعة إلى عللها؟ إن كتابة القصة على هذا النحو الواقعي الخالص منتهًى بها حتمًا إلى جفاف وموات ينفر منهما القارئ إن كان على شيء من الذكاء وحسن الذوق؛ وبديهي أن ذلك لم يكن ليخفى على الأدباء أصحاب هذا المذهب، فماذا هم صانعون إزاء ذلك؟ لا بد لهم أن يتوخُّوا في اختيار الحقائق التي ينقلونها عن الحياة أن تكون بطبيعتها مثيرة لاهتمام القراء محرِّكةً لشوقهم. وإنه لمن حقائق الحياة ما يستطيع بطبيعته أن يفعل ذلك. إن في الرذيلة والجريمة ما يثير اهتمام القارئ مهما حصرت نفسك في حدود الواقع لا تضيف إليه شيئًا ولا تنقص منه شيئًا، قصَّ عن رذيلة أو جريمة، وضعْ قصتك فيما شئت من صورة، فيستحيل أن تخطئ آذان الكثرة الغالبة من القراء؛ وإذن فلتكن الرذيلة ولتكن الجريمة موضوعًا للقصة عند

هؤلاء، وليكونوا أمناء في صدق ما يقولون وما يصفون، فالواقع الصادق هنا لن يكون منفرًا ولا جافًّا. والشقيقان — «جيل جونكور» و«إدمون جونكور» — هما البادئان لهذا المذهب العلمي في أدب القصة. وقد عُرف الأخوان بادئ ذي بدء بنقدهما للفن وتأريخهما له، وللفن إبان القرن الثامن عشر على وجه التخصيص، ثم كان لهما فوق ذلك نشاطٌ أدبيٌّ جم، فهما يحاولان الرواية المسرحية ولا ينجحان، وهما عضوان عاملان في جمعيةٍ أدبية في باريس، ثم هما يخرجان القصص معًا فيصدران «الأخت فيلومين»،[٢٦] و«رينيه موبران»[٢٧] و«جيرمني لاسيرتيه»[٢٨] و«مدام جرفزيه»،[٢٩] ومعظمها يدور حول موضوعات يترفع عنها الأدب العفيف. والأسلوب في هذه القصص أسلوب فيه صناعةٌ مقصودة حتى تجيء الصورة المرسومة أقوى ما تكون الصورة أثرًا وأنصع ما تكون وضوحًا. ثم مات الأخ الأصغر «جيل»، فاستأنف الأخ الأكبر كتابة القصص وحده، فأصدر «الابنة إليزا»[٣٠] و«الإخوة زمجانو»[٣١] و«عزيزتي»،[٣٢] وأخيرًا أخذ ينشر حتى ختام حياته «صحيفة جونكور»[٣٣] حيث أخذ يقص للقراء أنباء رجال الجمعية الأدبية الباريسية مدى أربعين عامًا، ولم يتورع بحكم مذهبه في الأدب أن يقص عن هؤلاء الرجال أدق دقائق حياتهم الخاصة؛ مما أثار اهتمام القراء فأقبلوا على قراءته إقبالًا شديدًا، على الرغم من أن الكاتب قد هبط بأدبه هبوطًا فاحشًا في هذا الكتاب.

إن تاريخ الأدب لا يذكر هذين الشقيقَين لجودة ما أنتجاه، بقدر ما يذكرهما لأنهما أنشآ مدرسةً جديدة في الأدب القصصي، هي «مدرسة التحليل العلمي»؛ فإذا قست عظمة الأديب بما ابتكر من اتجاهٍ جديد في الأدب، وبأنه استطاع أن يستوقف أسماع كثير من القراء، فلك أن تضع الشقيقَين موضعًا عاليًا من التقدير، أما إذا قست عظمة الأديب

---

[٢٦] Sœur Philoméne.

[٢٧] Renée Mauperin.

[٢٨] Germinie Lacerteux.

[٢٩] Madame Gervaisais.

[٣٠] La Fille Elisa.

[٣١] Les Frères Zemganno.

[٣٢] Cherie.

[٣٣] Le Journal des Goncourt.

بجودة أثره الأدبي، سواء أأنشأ بهذا الأثر مذهبًا جديدًا أم لم يُنشِئ، وسواء أقرأه كثيرون أم قليلون، فلا نظن أنهما يظفران من تاريخ الأدب بمكانةٍ ممتازة.

(٣) إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠–١٩٠٣م)

لئن كان الشقيقان «جونكور» هما منشئا مذهب التحليل العلمي في القصة، فلا شك أن «زولا» هو الذي رفعه على كتفَيه، فما أصاب من نصر فله، وما ناله من هزيمة فعليه. ولد «زولا» لأبٍ إيطالي ونشأ في جنوبي فرنسا، وجاء إلى باريس وعمره ثمانية عشر عامًا. ولـ «زولا» شهرةٌ واسعة بأدبه أولًا، وثانيًا بهذه القضية التي ارتجَّ لها العالم عندئذٍ بفضله، والتي تصدى للدفاع فيها عن المظلوم بعد أن كان قد فرغ من رسالته الأدبية ووضع القلم ليستريح؛ قضية «دريفوس»[٣٤] التي وجَّه بشأنها إلى رجال الدولة خطابه المشهور «إني أتهم» الذي يعد صرخة في وجه الظلم والطغيان والدسيسة؛ والذي كان له أبلغ الأثر، لأنه في نهاية الأمر نصر الحق على القوة الحمقاء. و«دريفوس» هذا الذي رجَّ «زولا» العالم بقضيته، كان ضابطًا في الجيش الفرنسي، ووُجهت إليه تهمة التجسس ظلمًا، وحكم عليه بالنفي ظلمًا، وترامى الأمر إلى «زولا» فتولى الدفاع عنه بقلمه وانتصر.

لقد قلنا حين حدثناك عن «مالارميه» الشاعر الفرنسي الذي كان معاصرًا لـ «زولا» إنه كان يرى الشعر الحق، بل الفن على إطلاقه، لا في وصف هذه الحياة الواقعة من حولنا، بل في تلمُّس ما في هذه الحياة الواقعة من أوجه النقص، لننفذ خلالها إلى حياة الأبدية والكمال، أما «زولا» فعلى نقيض زميله الشاعر، لا يرى أمام الأديب حياة غير هذه الحياة. لقد أرادنا «مالارميه» على تلمس ما في هذا العالم من فجوات وشقوق لنتسلل خلالها إلى ما وراء الجدران، لكن ذلك كلام لم يفهمه «زولا»، إنه أراد أن يتلمَّس ما في هذا العالم من فجوات وشقوق ليرمِّمها حتى تكمل هذه الحياة، لأنه إن تسلل خلالها فلن يجد إلا خلاءً وعدمًا، إذ ليس وراء الجدران من شيء.

«زولا» في أدبه عالمٌ طبيعي، ولا غرو فعصره الذي عاش فيه كان كله صارخًا بوجوب الإنصات إلى قول التجربة في كل شيء؛ وتستطيع أن تطلق على القصة عند «زولا» اسم «القصة التجريبية» لأنه كما يقف العالِم أمام أنابيبه يضع المواد بعضها ممزوجًا

[٣٤] Dreyfus.

ببعض ليرقب النتائج، كذلك كان «زولا» يحلل الظروف الاجتماعية ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المزج، فهو يضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان في الخمر، وهو يضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية، ثم يتعقب ما ينجم عن مثل هذه الإضافة من أثره في السلوك. لكنك إذا ما أردت أن تُحلِّل الشخص إلى عناصره فلا مندوحة لك عن الرجوع إلى والدَيه وأجداده، وها هنا يقع الفرق بين كاتب القصة والعالم الطبيعي في معمله؛ العالم الطبيعي لا يخلق العناصر إنما يضيف بعضها إلى بعض. أما كاتب القصة فلا بد أن يبتدع العناصر التي سبقت في الزمن هذا المُركَّب الذي يبحثه. ولكن أيكون في ابتداعه هذا بعيدًا عن الحق والواقع؟ كلا، بل مهمته أن يرجع إلى التاريخ ليعرف كيف كانت الأجيال المتعاقبة تتعاون عناصرها على خلق شخصٍ ذي خلقٍ معين، ليقيس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ، ومن هنا كانت القصة على مذهب التحليل العلمي قصةً تاريخية من بعض نواحيها، ومن هنا أيضًا كان أهم ما أنتجه «زولا» في القصة مجموعة قصص تعالج حياة أسرة ليتتبع في تسلسلِ أبناء الأسرة الواحدة تطورَ العوامل الاجتماعية في تكوين الأفراد، ونعني بهذه المجموعة «أبناء روجون ما كار».[٣٥]

لسنا ندري على وجه اليقين ما الذي دفع «زولا» إلى تعقُّب هذه الأسرة في أبنائها، فقد لبث خمسة وعشرين عامًا، يخرج فيها القصة تلو القصة، وكلها عن «أبناء روجون ما كار»، حتى بلغت حلقات السلسلة عشرين قصةً، ذلك إذا أخرجنا من العدد قصصًا سبقت وقصصًا لحقت مما له علاقة بعيدة بهذه الأسرة أيضًا. وبدأت السلسلة بقصة «أسرة روجون ونصيبها من الحياة».[٣٦] ومن حلقاتها «جوف باريس»[٣٧] التي وصفت حركة التجارة في أسواق العاصمة، و«الحانة»[٣٨] التي وصف فيها مشارب باريس، و«نانا»[٣٩] التي وصف فيها أوكار الفجور في باريس، و«حياة عائلية»[٤٠] يصف فيها

[٣٥] Les Rougons Macquart.

[٣٦] La Fortune des Rougons.

[٣٧] Le Ventre de Paris.

[٣٨] L’Assommoir.

[٣٩] Nana.

[٤٠] Pot Boutlle.

الطبقة الوسطى في حياتها المنزلية، و«في سبيل سعادة السيدات»[٤١] يصف فيها الحوانيت، و«الوحش البشرى»[٤٢] يصف فيها السكك الحديدية، و«من الجذور»[٤٣] يصف فيها المناجم، و«الأرض»[٤٤] يصف فيها حياة المزارعين، و«الآية الفنية»[٤٥] يصف فيها حياة رجال الفن، و«المال»[٤٦] يصف فيها العلاقات المالية، و«الانهيار»[٤٧] يصف فيها نكبة الحرب مع ألمانيا سنة ١٨٧٠م، و«الحلم»[٤٨] يصف فيها الكنيسة وما يتبعها من مؤسسات. وفي كل هذه القصص ترى «زولا» يمزج قليلًا من محصول ملاحظته الخاصة بكثير جدًّا مما يستقيه من الكتب والوثائق، لأن القصة عنده — كما قدمنا — نتيجة تحليلٍ علمي قبل أن تكون أي شيءٍ آخر. ولا بد لنا أن نذكر أنه أخرج فضلًا عن هذه السلسة المتتابعة الحلقات من القصص، مجموعة من الحكايات القصيرة بدأ بها حياته الأدبية، وأطلق عليها «حكايات إلى نينون».[٤٩] وأخذ يتابع إخراج مثل هذه الحكايات آنًا بعد آن، تحت هذا العنوان وغيره، ولعل هذا الضرب من إنشائه هو خير إنتاجه جميعًا لو قيس الإنشاء بمقاييس الأدب الخالص وحدها.

ليس «زولا» في تحليله لشخصياته بالعالم النفسي الذي يغوص إلى خفايا النفس البشرية ودوافعها الباطنة، فليس للإنسان عنده ظاهر وباطن، الإنسان في رأيه حاصل جمع الظروف الاجتماعية؛ فابحث هذه الظروف بحثًا جيدًا تكن لك حقيقته. وهو في كل قصصه بل في حياته كلها، ينشد شيئًا واحدًا: العدالة الاجتماعية؛ إن رأيت في دور الفجور ضحايا وإن رأيت في الحانات ضحايا، وإن رأيت في الطبقات الفقيرة البائسة ضحايا، فكلهم ضحايا الظلم الاجتماعي، كلهم ضحايا الظروف التي وضعت وضعًا خاطئًا، ولو صُحِّح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين.

---

[٤١] Ao Bonheur des Dawes.

[٤٢] Le Bête Humaine.

[٤٣] Germinal.

[٤٤] Lar Terre.

[٤٥] LA Œore.

[٤٦] Lrgent.

[٤٧] Le Debace.

[٤٨] Le Rêve.

[٤٩] Contes A Nenon.

فإن أردت كلمة عن أسلوبه، فحسبنا أن نقول — على الرغم مما يوجه إلى أسلوبه من نقد — إنك إذ تقرؤه تنسى أن كاتبًا يحدثك، لأنك ترى الناس وترى الحوادث أمام عينَيك دون أن يكون بينك وبين الناس والحوادث وساطة من أسلوب الكاتب؛ أسلوب الكاتب هنا هو مادته التي يعرضها، ولو كان أسلوبًا رديئًا لاستوقف النظر، ولو كان أسلوبًا متكلفًا لاستوقف النظر كذلك، أما أن تنسى كل شيء عن الأسلوب وأنت تقرأ، فتلك علامة الفن الجيد الممتاز.

(٤) ألفونس دوديه Alphonse Daudet (١٨٤٠–١٨٩٨م)

لسنا نسلك «دوديه» في جماعة «الأدب العلمي» إلا بعد شيء من التحوُّط والتحفُّظ؛ إذ كان يختلف عنهم بعض الاختلاف، فهم يرجعون فيما يكتبون إلى «الوثائق» لتجيء القصة أقرب إلى «البحث» منها إلى أي شيءٍ آخر، أما هو فيرجع فيما يكتب إلى مذكراته وذكرياته؛ فقد كان «دوديه» أنى سار وأينما حلَّ يلاحظ الدقائق التي تجعل من الأشخاص والمواقف والحوادث أشياء فريدةً في ذاتها. فقد ترى إنسانًا له سحنةٌ معينة تتسم بما يجعلها وحيدة نوعها، وقد تسمع كلمةً ترى فيها طابعًا يميزها من سائر الكلمات، فكان «دوديه» يلاحظ أمثال هذه الفرائد ويسجلها في مذكراته وهو لا يدري في أي قصة أو حكاية سيكون مصير هذه المذكرة أو تلك.

لم يكد «دوديه» يبلغ الثامنة عشرة حتى أصدر ديوانًا من الشعر، وبعد ذلك بقليل كان له شأنه في الأدب المسرحي في باريس، ثم في عامه الثامن والعشرين وفي العام الذي تلاه أخرج كتابَين لعله لم يبلغ بعدئذٍ من الكمال الأدبي ما بلغه فيهما، أما أولهما فعنوانه «الكائن الصغير»[٥٠] وهو أقرب شيءٍ إلى ترجمة حياة كاتبه في أسلوبٍ قصصي له عيوبه الكثيرة، ولكن فيه بوادر النبوغ المقبل، وأما ثانيهما فهو «رسائل طاحونتي»[٥١] وهو مجموعة حكاياتٍ قصار ومقالات بلغت في بعض أجزائها حد الكمال. لكن شهرته الأدبية لم يكن مصدرُها هذين الكتابَين، إنما ذاعت شهرته لما كتبه بعد

---

[٥٠] Le Betit Chose.

[٥١] Lettrss de Mon Molin.

ذلك من القصص «جاك»[٥٢] و«فرومان الصغرى ورسليه الكبير»[٥٣] و«الملوك في المنفى»[٥٤] و«المبشر بالإنجيل»[٥٥] و«سافو»[٥٦] و«الخالد»[٥٧] و«الثرى»[٥٨] و«نوما رومستان».[٥٩]

لا عيب في أن يتأثر أديبٌ بأديب، ولكن العيب في أن ينكر المتأثر فضل المؤثِّر، وفي هذا وقع «دوديه» فليس هناك من شك في أن أديبنا قد تأثر أبلغ الأثر وأعمقه في كتابه «الكائن الصغير» بـ «دكنز» القصصي الإنجليزي، وفي كتابه «فرومان الصغرى ورسليه الكبير» بـ «دكنز» أيضًا وبـ «ثاكري» كذلك، فهناك من التشابه ما يحمل على الترجيح، بل هناك من التطابق في بعض المواضع ما يحمل على اليقين بأن «دوديه» قد تأثر بهذين الكاتبَين الإنجليزيَّين، ولكنه هو وأتباعه ينكرون ذلك؛ وكذلك مما يؤخذ على «دوديه» أنه بسط في قصصه حوادث واقعة عن أشخاصٍ حقيقيين، ولم يكن له من قوة الخيال ما يجعل الستار من الكثافة بحيث تخفى هذه الحقيقة عن العيون، فكانت الغلالة التي أسدلها بخياله على الأشخاص والوقائع من الرقة بحيث استشفَّ كل راءٍ حقيقة ما وراءها، فقد اشتغل أمينًا لسر «دوق دي مورني» وجعل من حوادث تجربته كما وقعت موضوعًا لقصة «الثري». وقصة «الملوك في المنفى» لا تزيد في كثير عن رواية ما حدث لملك نابلي الذي خُلع عن عرشه، ولغيره من الملوك الذين طاحت عن رءوسهم تيجانها، و«نوما رومستان» هو «غامبتا» بكلِّه وأجزائه، و«الخالد» فيها تعريض يكاد يكون صريحًا بأعضاء المجمع العلمي مَن كان حيًّا منهم ومَن مات، ولعلنا نسمع القارئ هنا يعترض قائلًا: وأين وجه النقد في كاتبٍ استقى أدبه من تجاربه، وإن لم تكن تجارب الأديب معينة فأين يكون هذا المعين؟ والجواب: إن هذا حق لا غبار عليه ولا مطعن فيه، ولكن هناك فارقًا شاسعًا بين أن تروي لنا عن رجل صادفته في حياتك رواية الفنان الذي يكسب ما يقوله جمالًا

---

٥٢ Jack.

٥٣ Troment Jeune et Risler Aîné.

٥٤ Les Rois en Exil.

٥٥ LE vangèliste.

٥٦ Sapho.

٥٧ L’Immortel.

٥٨ Le Nabab.

٥٩ NumaRoumestan.

وحكمة، وبين أن تبحث في هذا الرجل الذي تروي عنه عن دخائل سره بقصد التعريض والفضيحة.

ولئن ذكرنا هذه المآخذ على «دوديه» فإنما نذكرها لنعبر بها عن أسف أن يشوب أمثالُها أدبًا جميلًا فاتنًا كأدبه، وإنه لمن حسن الحظ أن تكون الأجزاء المنقولة في أدب «دوديه» أقبح ما فيه لا أجمل ما فيه.

(٥) جي دي موباسان Guy de Maupassant (١٨٥٠–١٨٩٣م)

لعل «موباسان» أن يكون أنبغ من نبغ من أتباع «القصة العلمية» التي تقوم على تحليل الواقع: ولم يكد يبلغ «موباسان» عامه الثلاثين حتى عرَّف جمهور القراء بنفسه في ثلاثة أشياء؛ قدَّم لهم ديوانًا من شعره، وقدَّم لهم مؤلفات فلوبير بمقدمةٍ بسط فيها رأيًا خاصًّا له في الأدب الذي يقوم على التحليل العلمي، وقدَّم لهم حكايةً قصيرة ظهرت في مجموعة من أمثال هذه الحكايات، وقام بإصدارها «زولا» بمعونة تلاميذه الذين منهم «موباسان»، وكانت هذه القصة القصيرة فريدةً في جمالها بين ما نشر في تلك المجموعة، ولا عجب فقد كتبها من أقام الدليل على أنه بطل من أبطال هذا اللون من الأدب، إذ لبث «موباسان» بعد ذلك أكثر من عشر سنوات يتابع إنشاء الأقاصيص القصار، وفي غضون ذلك يخرج آنًا بعد آن قصةً طويلة، مثل «حياة»[٦٠] و«بطرس وجان»[٦١] التي كتب لها مقدمةً شرح فيها رأيًا في أدب القصة، قال فيه إن حبكةَ الحوادث ليست شرطًا أساسيًّا في بناء القصة. ومن خصائص أدبه القصصي أنه يقدم للقارئ حادثة أو موقفًا أو حالةً نفسيةً لشخص من الأشخاص، يقدمها لتصدم القارئ ويتركها بغير شرح ولا تحليل، كأنه يريد القارئ أن يشاركه في النظر إليها والتأثر بها على النحو الذي نظر إليها هو وتأثر بها في جملتها دون التغلغل في عناصرها ومقدماتها.

وما دام «موباسان» عضوًا في جماعة القصة التحليلية، فهو كغيره من أعضاء هذه الجماعة يبحث عن الحوادث التي تثير بطبيعتها شوق القارئ. مثل حوادث الجرائم والرذيلة، حتى لا يجيء وصف الواقع كما هو باعثًا على الملل، وقد كان «موباسان» فوق

---

[٦٠] Une Vie.

[٦١] Bisrre et Jean.

ذلك متشائمًا سوداوي المزاج ينظر إلى الحياة بمنظارٍ أسود؟ ولذلك تراه — شأنه في ذلك شأن الكثرة الغالبة من أصحاب المزاج السوداوي من الأدباء — يُدخل السخرية في أدبه، والسخرية — كما قيل — هي للأدب كالملح للطعام، لا بد من قليل منها ليملح طعمه على اللسان ويصبح شهيًّا مستساغًا.

كان «موباسان» موهوبًا في حكاية القصة، فالقدرة على الحكاية موهبةٌ يصعب تحليلها أو تعليلها، فإما أن تكون حكَّاءً بطبعك أو لا تكون، وأسلوبه سهلٌ قوي لا تكلف فيه ولا صناعة. وقد مات بالشلل وهو لم يزل في سنٍّ متوسطة لم تَشِخْ، ولعله لو عاش لكانت شجرته أكثر إيناعًا وثمرًا. والعجيب في أدبه أنه يجود إذا تخلص الكاتب من تطبيق آرائه النظرية — وهي حقيقة كثيرًا ما نجد لها الشواهد في تاريخ الأدب — فأقل قصصه انصياعًا للآراء النظرية التي بسطها في المقدمتَين اللتين ذكرناهما، هي أجود قصصه، وهي قصة «بطرس وجان» مع أنه قدم هذه القصة نفسها بمقدمةٍ شرح فيها رأيه في أدب القصة كما أسلفنا.

(ج) النقد الأدبي

(١) هبولت أدلف تين Hippolyte Adolphe Taine (١٨٢٨–١٨٩٣م)

تخرج «تين» في مدرسة المعلمين العليا بباريس حيث امتاز طالبًا، لكنه اختلف في نظراته — وفي آرائه الفلسفية على وجه التخصيص — عن أساتذته، ولم يتخذ التعليم حرفة. ولقد قيل صدقًا عن مدرسة المعلمين العليا بباريس — وهو قول قد يصدق على مثيلاتها في سائر الأقطار — إنها معهد يعدُّ أبناءه للأدب عن طريقٍ غير مباشر أكثر مما يعدهم للتعليم عن طريقٍ مباشر. وقد بدت وجهة نظر «تين» في النقد الأدبي منذ رسالته التي قدمها عن «لافونتين» ليظفر بإجازة الدكتوراة، ثم عقب عليها بكتاب «الفلاسفة الفرنسيون في القرن التاسع عشر» وقد أنفق «تين» بقية حياته بعدئذٍ في الدراسات الأدبية، وهي دراساتٌ تنوَّعت موضوعًا واتحدت فكرة وأساسًا، فله مجموعةٌ كبيرة من الكتب في النقد الأدبي، لعل أهمها كتابه عن الأدب الإنجليزي،[٦٢] وله كتب عن رحلات قام بها، منها «مذكرات عن إنجلترا»[٦٣]

[٦٢] Aistoire de la Lilterateere Anglaise.

[٦٣] Notes sur l’Angleterre.

و«رحلة في جبال البرانس»؛[٦٤] وله فضلًا عن ذلك كتاب «في الذكاء»[٦٥] وأخيرًا كتاب «أصول فرنسا المعاصرة»[٦٦] الذي قيل عنه إنه فتح له أبواب المجمع العلمي حين كان عمره قد بلغ الخمسين.

«تين» فيلسوف ومؤرخ وناقد، وهو في هذه الجوانب جميعًا يتخذ موقف الجبري الذي يعتقد أن كل شيء مما يحدث في هذه الدنيا نتيجة لعوامل تحتم حدوثه، لا تستثنِ من ذلك شيئًا حتى عبقرية العبقري، فإن أردت أن تعلل عبقرية زيد من الناس فعليك أن تتعقب العوامل التي أنتجته في ثلاثة أشياء: أسلافه وعصره وظروف حياته الخاصة. والجانب الذي يعنينا الآن من «تين» هو مذهبه في النقد الأدبي.

العبقري — كالشجرة — نتيجةٌ مباشرة للتربة التي نبت فيها، ولا بد لفهمه من الرجوع إلى هذه التربة التي أنبتته، وإلى الطريقة التي اغتذى بها من عناصر تلك التربة. وستجد في دراستك هذه للعناصر التي كونت العبقري، أن هناك ألوفًا منها، لكنك تستطيع أن تردها جميعًا إلى أنواعٍ ثلاثة: ما يتعلق منها بالجنس الذي ينتمي إليه الرجل الذي تدرسه، وما يتعلق منها بالوسط الذي عاش فيه، وأخيرًا ما يتعلق منها باللحظة التي ولد فيها العبقري ولادةً فكرية والتي بدأ فيها يفكر ويعبر عن تفكيره في حديث أو كتابة. تلك هي المفاتيح الثلاثة التي لا بد منها جميعًا — والتي لا حاجة إلى شيء سواها — لكي تنفتح لك مغاليق العبقري وتنبسط أمام عينَيك آفاقه.

هي طريقة تخلب القارئ للوهلة الأولى، لأنها تبشر بإخضاع النقد الأدبي إلى شيء إلَّا يكن علمًا دقيقًا فهو أقرب ما يكون إلى العلم الدقيق. ولكنك إذا ما تدبَّرتها وجدتها أبعد ما تكون عن الكمال؛ هي طريقة من يؤمن بأن الأدب يصور المجتمع، لأنه إن كان كذلك، فمعرفة المجتمع ودقائقه سبيلٌ مؤكدة لفهم ذلك الأدب الذي يصوره. لكن هل صحيح أن الأدب يصور المجتمع؟ لكي نجيب عن هذا السؤال إجابةً فيها شيء من الدقة، ينبغي أن نسأل: أيَّ أدب تقصد؟ وأيَّ مجتمع تريد؟ أما إن أردت بالمجتمع مجموعة الأسرة البشرية في شتى أجيالها الماضية، وفي جميع أنحاء المعمورة فلا شك أن الأديب نتيجة هذه المجموعة الإنسانية، ولكن هل هذا طريق يؤدي بنا إلى غاية؟ إنه من الحق الذي لا ريبة

[٦٤] Voyage aux Pyrènèes.

[٦٥] De l’intelligence.

[٦٦] Les Origines de la hauce Coutemporaine.

فيه أن فولتير — مثلًا — نتيجة للعوامل الإنسانية التي سبقته في الحضارات البشرية المتعاقبة، ولكن هل يمكنك أن تدرس تلك الحضارات البشرية المتعاقبة دراسةً تفصيلية لتفهم فولتير؟ أما إن أردت بالمجتمع معناه الضيق، وهو الأمة الواحدة التي تعيش في عصرٍ معين هو العصر الذي فيه الأديب، فها هنا يأتي السؤال الثاني: أيَّ أدب تقصد حين تزعم أن الأدب يصور مثل هذا المجتمع؟ ذلك لأن الأدب ليس شيئًا متجانسًا يشبه بعضه بعضًا، ليس الأدب كالماء في النهر كلُّ جزء منه قريب الشبه بكل جزءٍ آخر، فهناك أدب اليوميات وأدب الرسائل وأدب الصحافة، ثم هناك الأدب بالمعنى الأرفع؛ أدب الشعر، ولا شك أن أدبًا كأدب الصحافة يعبر عن المجتمع ويصوره، وتستطيع أن تطبق عليه طريقة «تين» ولكن هل يجوز تطبيق مثل ذلك على الشعر؟ كلا؛ لأن الشاعر العبقري إنما أصبح شاعرًا عبقريًّا لأنه اختلف عن سواه من جيرته وإخوانه وبني وطنه. طريقة «تين» صالحة كل الصلاحية لو كان موضوع البحث هو العناصر المشتركة بين الناس في زمنٍ معين وأمةٍ معينة، لأنه حتى إذ يطالبنا ببحث العناصر التي أحاطت بالعبقري عند ولادته الفكرية، فتلك العناصر شيء مجرد لا يعطيك صورةً فردية هي التي ميزت العبقري من سواه؛ وإذن فتستطيع أن تقول إن طريقة «تين» ناجحة في أدب الدرجة الثانية، فاشلة في أدب الدرجة الأولى، ناجحة إذا بحثت الأدباء الأوساط، فاشلة إذا بحثت العباقرة الفحول. ومع ذلك فـ «تين» تعرض بطريقته هذه لطائفة من هؤلاء العباقرة الفحول، فكأنه وضع طريقة وأراد أن يطبقها حيث يستحيل عليها التطبيق.

لكن هذا كله جانبٌ واحد من طريقته، وهنالك جانبٌ آخر، فهو يقول إنه بعد أن يبحث الناقد العناصر التي أحاطت بالأديب الذي يدرسه، ينبغي أن يحاول ما استطاع أن يضع نفسه في صميم هذا الأديب، ينبغي أن يضع نفسه في النقطة المركزية التي توسطت تلك العناصر المحيطة؛ إذ لكل إنسان دافعٌ أساسي يحركه، أو قل إن لكل إنسان مركزًا يقع من بنائه في السويداء، فإن كشفت عن مكان هذا المركز وحلَلْت فيه، رأيت الدنيا التي عاصرت الأديب بعينَي الأديب، وبهذا تستطيع أن تسلك شتى العناصر التي أحاطت به في حياته في عِقدٍ واحد أو بناءٍ واحد؛ هو الرجل. إن العناصر التي تحيط بالعبقرية — أو بالإنسان على إطلاقه — تعد بألوف الألوف، فهي منوَّعةٌ متباينةٌ مختلفة إلى درجة لا تكاد تقع تحت الحصر، ولكنها ليست كلها على درجةٍ واحدة من القيمة في تكوين العبقري، فلتكن مهمتنا أن نغربل هذه العناصر، لنلقي وراء ظهورنا ما لم يكن ذا قوةٍ مؤثرةٍ دافعة، ونبقي على الأساسي منها، وذلك مستطاع لو أحللنا أنفسنا في سويداء

الأديب الذي ندرسه. هذا كله جميل، ويشبه أن يكون طريقةً علميةً دقيقة، لو كان حقًّا ينطبق على الواقع! إذ الواقع غير ما تخيل «تين»، فالناس صنوفٌ أشتات، منهم من له قوةٌ مركزيةٌ واحدة نظمت حياته تنظيمًا جعلها بناءً متماسكًا، فلو كشفت عن هذا المركز الواحد انكشف لك سائر البناء، ومنهم من دفعته في حياته دوافعُ شتى، تتضارب حينًا ويتوازن فعلها حينًا آخر.

وبعدُ فلسنا نظن أن النقد الأدبي علم تجري عليه طرائق العلم ومقاييسه، فأكثر ما يمكن أن يقال في ذلك إنه — كسائر ضروب المعرفة التي تجعل الحياة الإنسانية موضوع بحثها — مزيج من العلم والفن. ليست هناك طريقة بعينها يمكن اصطناعها في النقد الأدبي بغض النظر عن الناقد نفسه باعتباره فنانًا ينظر إلى آثار الفن فيدرك جمالها. ولو لم يكن «تين» نفسه هذا الناقد الفنان لما نفعته طريقته في نقده نفعًا كبيرًا. إن دراسة العناصر التي أحاطت بالعبقري تساعد على فهمه، ولكنها ليست كل ما نريد. الفرق بين «تين» و«سنت بيف» هو أن «سنت بيف» بحث الأدباء أفرادًا؛ لعله أن يصل إلى قواعدَ عامة، فبدأ بدءًا صحيحًا، وأما «تين» فقد بدأ بالقواعد ليبحث الأفراد على سُننها فأخطأ البداية.

القسم الثالث

الأدب الألماني في القرن التاسع عشر

الفصل الأول: أدب الابتداع في النصف الأول من القرن التاسع عشر

(أ) الشعر

نشأت في ألمانيا عناصر الابتداع في الأدب قبل أن تنشأ فيها مدرسةٌ ابتداعية؛ فلا شك أن «جيته» كان ابتداعيًّا في أدبه، ولا شك كذلك أن «لِسِنْج» حين هاجم قواعد الأدب الفرنسي في عصره الاتباعي كان في الوقت نفسه داعيًا إلى الابتداع، وأنه حين أنشأ قصة «ناثان الحكيم» كان يهتدي في إنشائها بأحوال الأدب الابتدائي؛ أضف إلى ذلك تيارًا جارفًا نحو اعتداد الفرد بنفسه باعتباره فردًا، ثم أضف كذلك شعورًا جديدًا سرى بين الأدباء أن ينظروا إلى الطبيعة نظرة من يستوحي شيئًا من التصوف، لأنها دون سواها المعين الذي توحي إليك ينابيعه بمثل هذه النظرة الروحية. هذه كلها عناصرُ ابتداعية نشأت في ألمانيا قبل أن تنشأ فيها مدرسةٌ ابتداعية، وإنما نعني بهذه المدرسة جماعة من الأدباء يجتمعون على أسسٍ معينة وهم على وعي بتلك الأسس، ويُنشِئون أدبًا ابتداعيًّا وهم يعلمون ما يصنعون ويحاولون أن يدعوا الناس إلى اتباعهم والنسج على منوالهم.

ويمكن القول إن مدرسة الابتداع الأدبي قد نشأت في ألمانيا حين أصدر الشقيقان «ولهلم شليجل»[1] و«فردريش شليجل»[2] مجلةً أدبية أطلقا عليها «أثنيوم»[3] وأخذا يفصلان

---

[1] Wilhelm Schlegel (١٧٦٩–١٨٤٤م).

[2] Friedrich Schlegel (١٧٧٢–١٨٢٩م).

[3] Athenoeum.

فيها قواعد الابتداع ويحددان معانيه ومراميه. وكان الأخوان معجبَين ب «جيته» ويريان في أدبه نموذجًا صالحًا، وكان أصغرهما هو القوة الدافعة في تحرير المجلة، اتخذ لنفسه موقف من يسنُّ القوانين دون أن تكون له القدرة على الابتكار والخلق وفق تلك القوانين التي يسنُّها. ومما نذكره عنه أنه درس الفلسفة اليونانية ثم تشبَّع بفلسفة «فخته»[٤] المثالية، وكان «فخته» إذ ذاك يحاضر في جامعة «يينا» ويؤثر في تلاميذه بفلسفته أعمق الأثر. ولو جاز لنا أن نلخص مذهبًا فلسفيًّا بأسره في عبارةٍ واحدة، قلنا إن فلسفة «فخته» ترمي إلى جعل الفرد وما لديه من أفكار عن العالم هو العالم الذي لا عالم سواه، فأنت وما في رأسك من خواطر كل شيء، ومهما حاولت أن تخرج من حدود نفسك إلى ما يسمونه العالم الخارجي وجدت نفسك في هذه المحاولة نفسها محدودًا بدخيلة نفسك؛ الفرد هو كل شيء! ألا ما أخصبها من فلسفة إذا أردنا أن نتخذ منها ذريعة للنهوض بالأدب والحياة. وهكذا أخلص «شليجل» الأصغر لأدب «جيته» وفلسفة «فخته» إخلاصًا حدا به أن يقول إن هذه الفلسفة وذلك الأدب هما مركزا الفن والثقافة في ألمانيا. ولما كان شعر «جيته» تمثله قصته «ولهلم مايستر»[٥] كانت مقومات العصر في رأيه ثلاثة: «ولهلم مايستر» و«فلسفة فخته» و«الثورة الفرنسية»؛ إن «ولهلم مايستر» كتاب «جاء فيه التفكير والتعبير على نحو ما نتوقعه من رجلٍ شاعرٍ موهوب وفنان بلغ الكمال» ففي هذه القصة الرائعة ترى كل فنون الأدب قد اجتمعت في صعيدٍ واحد، فترى فيها نثرًا وترى فيها شعرًا كما ترى فلسفة ونقدًا وتعبيرًا للكاتب عن طوية نفسه، وإذن فلتكن رسالة الشعر الابتداعي في رأي «شليجل» الأصغر أن يمزج كل صنوف الأدب في آيةٍ واحدة، على أن تطعم هذه الآية الواحدة بالنظرات الفلسفية، وأن تصاغ وفق ما تقتضيه بلاغة القول وفصاحته، وأما ما أنتجه «شليجل» هذا — أصغر الأخوين — فمقالاتٌ فلسفية، وتاريخ للأدب كان في طريقة أدائه مبتكرًا، وهو أول من ألَّف من أدباء الألمان كتابًا عن لغة الهندوس وأدبهم، ولم يكن إنتاجه الأدبي الخالص من شعر ورواية وقصة ذا شأنٍ يذكر.

وربما كان أكبر الأخوين أبقى أثرًا بترجمته سبع عشرة مسرحيةً عن شيكسبير وبمجموعة محاضراته القيمة عن الأدب المسرحي، وبمقالاته النقدية التي أنشأها في أدب «جيته» فكانت عاملًا قويًّا أدى إلى زيادة العناية بهذا الأديب العبقري في عصر الابتداع؛

[٤] راجع فلسفة فخته في قصة الفلسفة الحديثة.

[٥] Wilhelm meister.

فقد كانت لـ «شليجل» الأكبر نظراتٌ صادقة في النقد الأدبي، حتى إنه ليعد بين الطبقة الأولى من رجال النقد في ألمانيا. ولو استثنيت «لوثر» وترجمته للإنجيل إلى اللغة الألمانية في عهد الإصلاح الديني، جاز لك في يقين أن تقول عن «شليجل» إنه خير من ترجم أدبًا إلى الألمانية بين الألمان.

(١) نوفالس Novalis (١٧٧٢–١٨٠١م)

«نوفالس» اسمٌ مستعار كنَّى به أديب عن نفسه، أما اسمه الصحيح فهو «فردريك فون هاردنبرج»[٦] الذي كان بين جماعة الأدباء التي قامت على تحرير الصحيفة الأدبية التي أسلفنا ذكرها — مجلة أثنيوم التي أنشأها وتعهدها الأخوان شليجل — وقد خلف لنا «نوفالس» نتفًا أدبيةً هي خير تراثه، تراها فتحسبها لمعاتٍ من الضوء الخاطف انعكس شعاعها على مرآةٍ عقليةٍ مصقولة، صقلتها فلسفة «فخته» أيضًا كما أثرت في «شليجل» أصغر الأخوين.

كان «نوفالس» بروتستنتي العقيدة، لكنه أحب الكاثوليكية لجمالها الفني، ولما كانت العصور الوسطى هي العهد الذي ازدهرت فيه الكاثوليكية، وسيطرت على حياة الناس بما كان يكسوها من رداء الشعر، بدأ أديبنا ينظر إلى تلك العصور نظرته إلى المأوى الذي تجد فيه الروح كنَّها. وهل يكون الأدب أدبًا إذا لم يعش الأديب بروحه في تلك العصور التي فاحت أيامها بعبير الإيمان! فماذا أنت قائل إذن في قصة «جيته» «ولهلم مايستر» التي جعلها زميلك «شليجل» أحد مقوماتٍ ثلاثة للعصر كله: هي «ولهلم ما يستر» وفلسفة «فخته» والثورة الفرنسية، والتي تقوم على الواقع الراهن ولا تعود بخيالها إلى تلك العصور؟ أقول إنني شديد الإعجاب بها، لكنني لا أسلكها في أدب الابتداع الذي قوامه الخيال والوجدان.

وكتب «نوفالس» قصةً — لم تكمل — أطلق عليها اسم بطلها «هنريش فون أوفتردنجن»،[٧] وأراد بها أن يعارض قصة «جيته» «ولهلم مايستر»، وتُعدُّ هذه القصة ممثلة للمدرسة الابتداعية في أول مراحلها في ألمانيا؛ والعصر الذي تدور فيه حوادث القصة

[٦] Friedrich von Hardenberg.

[٧] Heinrich von of terdingen.

هو العصر الوسيط الذي خلب فؤاد «نوفالس»، لكنه زخرف هذا العصر وزوَّقه بخياله حتى لم يعد كما عرفه التاريخ. يقصُّ الأديب عن بطله «هنريش فون أوفتردنجن» أنه رافق أمه في رحلة إلى جده، ورافقهما في السفر جماعة من التجار كانت تتحدث معهما في الشعر والفن، فكان هذا الحديث أول درسٍ حقيقي تلقَّاه الفتى في أصول الفن والشعر. فما إن بلغ مكان جده حتى أسلم نفسه لقيادة شاعر هناك أخذ يلقنه أصول الشعر الابتداعي وسر جماله. ويحب الفتى ابنة الشاعر المعلم — كما أحب «نوفالس» نفسه فتاةً صغيرةً ماتت في صدر شبابها فأماتته الحسرة عليها بعدها بقليل — وتموت ابنة الشاعر الحبيبة، كما ماتت محبوبة الأديب نفسه؛ ويحب «هنريش» بطلُ القصة فتاةً أخرى يجد فيها بعض العزاء، كما أحب «نوفالس» نفسُه فتاةً أخرى وجد في حبها بعض العزاء.

الفرق بين قصة «جيته» «ولهلم مايستر» وقصة «نوفالس» «هنريش فون أوفتردنجن» هو أن «نوفالس» كان واضح المرمى في قصته؛ فليس البطل هنا كالبطل عند «جيته» تكتنف أغراضه سحب الغموض فلا ينفك باحثًا، ولا ينفك جاهلًا بحقيقة ما يبحث عنه، بل البطل هنا عند «نوفالس» يبدأ رحلته شاعرًا وغايته المحددة هي أن يظفر من رحلاته بـ «الزهرة الزرقاء» — وهي شعار أدباء الابتداع — وأمله في بلوغ غايته لا يتزعزع، فليس هو مثل «مايستر» يصادف في حياة الواقع ما يهدُّ فيه العزمَ ويبعث في نفسه الشكوك، بل تراه يمضي في رحلته ويبلغ ما يريد، فيجد ما أراده حقيقة لا أوهامًا، لأن ما أراده هو حياة الروح؛ وتستطيع الروح أن تحيا لو استعادت بالخيال مفاتن العصور الوسطى.

(٢) لدفج تيك Ludwig Tiech (١٧٧٢–١٨٥٢م)

عاش «تيك» حتى عُمِّر، على عكس زميله في الابتداع «نوفالس» الذي مات ولم يُوفَّ من العمر ثلاثين عامًا؛ فمكَّن العمر الطويل لـ «تيك» أن يكون غزير الإنتاج، وأن يجيء إنتاجه منوَّعًا، حتى ليعدُّ بين رجال المدرسة الابتداعية في ألمانيا أوسعهم أفقًا وأشملهم لصنوف الأدب، وكانت باكورته الأدبية قصة «وليم لفل»[٨] التي يكتنفها جوٌّ حزين تنعكس فيه الحياة اليائسة التي اعترضت «تيك» في أعوام شبابه، وكانت هذه القصة التي نفث فيها كربه بمثابة الاعتراف الذي يزيح عن صدر المعترف عبئًا ثقيلًا، وبعدئذٍ أدرك «تيك» أنه

[٨] William hovell.

أفرط في النظرة الجادة إلى الحياة، وحسب تلك النظرة الجادة قصةٌ واحدة تعبر عنها، وليلفت أنظاره الآن إلى جانبٍ آخر ليكون أدبه ذا لونٍ آخر، وذلك ما كان؛ إذ أصبح أدبه بعد قصة «وليم لفل» خفيفًا رشيقًا لكنه مترع بالسخرية، وكانت عادته أن يتخذ من قصص الأطفال تُكأة لأدبه وإطارًا يصوغ فيه ما أراد أن يتوجَّه به إلى أصحاب الرزانة العقلية في عصره من سخريةٍ لاذعة، ومن هذا القبيل قصتاه «ذو اللحية الزرقاء» و«الهرة في الحذاء». لقد نظر «تيك» إلى الحياة نظرةً عقلية فأجهد نفسه بغير طائل، وها هو ذا ينظر إليها نظرة الرجل الساذج كما تُصوِّرها أمثال تلك القصص التي تُروى للأطفال فتشبع خيالهم الجامح، وكما تصوِّرها «الحواديت» الشعبية التي لا تعلل ظواهر الحياة على نحوٍ يرضي منطق العقل، والتي لا ترى في الحياة والأحياء لغزًا محيِّرًا، إنها حكايات يلذُّ سماعها ويريحك الإنصات لها كأن لها فعل السحر الذي يزيل العناء؛ فقد وجد «تيك» نفسه إزاء تلك الحكايات الشعبية الصبيانية كما يجد الفيلسوف الحزين نفسه، إذ يشارك أطفاله الصغار لعبهم فينسى حزنه وتفكيره؛ وإذن فليكن هذا مجالًا خصيبًا لقلمه لعل غيره ينتفع بمثل ما انتفع هو، ليكتب هذه «الحواديت» الشعبية بقلمه كتابة الأديب الذي يحفظ لها سحرها ويزيل عنها شوائبها، ثم إذا هو حاول ابتكارًا فليكن ابتكاره على هذا الأساس نفسه، أساس القصة الشعبية الصبيانية، فهو حتى في مسرحياته لم يحاول أن ينشئ شيئًا يصلح تمثيله على المسرح، إنما كان رائده فيها أن يقدم للقارئ عصر الخرافات وقد طلاه بطلاءٍ ورديٍّ جميل فأخرجه أمام العين عصرًا تسوده العاطفة السليمة والإيمان القوي والشعر الصحيح، فإذا قرأ له قارئ إحدى مسرحياته «حياة القديسة جنيفيف وموتها»،[٩] أو «أوكتافيانوس»[١٠] أو غيرهما، فينبغي له أن يقرأ الأسطورة وكأنه يقرأ أنباءً جادة، ولا يجوز أن يرى بعقله شيئًا وراء الأسطورة في ظاهرها، لأن ظاهرها هو المراد، وما فيها من حوادث المعجزات يجب أن يقع لديك موقع التصديق كأنها من الحوادث المألوفة التي لا تثير في نفسك الشكوك. ولكي يساعدك الكاتب على مثل هذا الجو الأسطوري، لم يحاول أن يصبَّ شخصياته في قوالبَ واضحة المعالم والحدود، بل تركها على شيء من الإبهام كأنها أشباح، لا بل جعل بين أشخاصه

[٩] Leben und Todder heiligln Genoveva.

[١٠] Kaiser Octavianus.

أشباحًا، كما جعل بينها شخوصًا رمزية، فواحدة تمثل الكنيسة وواحدة تمثل الإيمان وثالثة تمثل الحب ورابعة تمثل الخيال وهلمَّ جرًّا، وتتحدث هذه الأشخاص بالشعر الذي لا يقصد من إنشائه إلا النغم وإلا إثارة الخيال.

هذا الحنين من الشاعر إلى ضرب من الجمال يراه في عهود سلفت وسادتها السذاجة والفطرة، ولا يرى له مثيلًا في الحياة المحيطة به، هو لب الأدب الابتداعي في ألمانيا؛ ولذلك ترى «تيك» ينثر في كتابته المناظر والأصداء التي تعيد أمام عين القارئ وفي سمعه حياة العهد الذهبي الغابر، تعيدها له بالإيحاء لا بالطريق المباشر؛ ليلةٌ مقمرة، وغابات لفَّها ظلام الليل، وصائد نفخ في بوقه هناك فترددت أصداء بوقه في جنبات المكان، وراعٍ يرعى قطعانه، وهكذا. وقد كانت أساطير العصور الوسطى هي موضوعه المختار الذي أدار حوله ابتداعه الأدبي، لأنه وجد فيها ما يوحي بالشعر؛ وهذا الحنين إلى الماضي هو الذي دفعه إلى رحلة في صحبة صديقه «فاكِنرودَر»[11] شهدا فيها آثار ألمانيا القديمة التي صادفت منهما إعجاب المفتون لما توحي به من حرارة العقيدة الدينية ومن إحياء للشعور الوطني، وأنشأ كلٌّ من الصديقين أدبًا جميلًا عما شهده من تلك الآثار، وكان ما أنتجه أديبنا «تيك» قصة «فرانز ستييرنبالد في تجوابه»،[12] وهي قصةٌ تأثرت بقصة «جيته» «ولهلم مايستر»، فـ «فرانز ستييرنبالد» شاب سافر إلى هولندا وإيطاليا حيث صادف من أحبَّها، وحيث جرت أحاديث حول الشعر والفن، تتخللها القصائد والأغاني.

(٣) كلمنز برنتانو Clemees Brentano (١٧٧٨–١٨٤٢م)

كان «الشقيقان شليجل» و«نوفالس» و«تيك» بشائر المدرسة الابتداعية، وتبعتهم موجةٌ جديدة من الابتداعية أيضًا عَلَماها هما «آرنم» و«برنتانو» الذي نحدثك عنه الآن، والذي ولد لأبٍ إيطالي وأمٍّ ألمانية، ودرس في صباه في جامعة «يينا»، واتصل بالشقيقَين «شليجل» وتأثر بدعوتهما إلى الأدب الابتداعي، لدرجة حملته على أن «يحيا» وفق القواعد الابتداعية، فها هو ذا يهيم جوالًا في ثياب القدامى، ليعيش كما كانوا يعيشون! وسجل في قصة «جُدْفي»[13] تجاربه في ذلك العهد؛ تجاربه التي صادفته في حياته وفي غرامه. ولو اعتبرت

[11] Wackenroder.

[12] Fvanz sternbalds Wanderungen.

[13] Godwi.

ثباته على الإفراط في الحياة العاطفية ضربًا من الثبات، كان ذلك هو المثل الوحيد الذي يمكن أن يُساق لما عرفته حياته من ثباتٍ مطرد، وما عدا ذلك كان في حياته متقلَّب الأهواء لا يدوم له حال. وهو في قصته «جدفي» مستهتر يفجؤك بإيمانه بالإباحية في الحب والانغماس في الشهوة، لكنه فيما بعدُ خجل أن تكون «جدفي» هذه من نتاج قلمه، وكان يقول إنه يستحيي أن يذكرها ويخشى إن هو فعل أن يتحول عمودًا من ملح! ومهما يكن من أمرها فقد احتوت على عدد من الأغاني الشعرية الرائعة. وأما أهم أثر له في الأدب فما صنعه في جمعه للأغاني الشعبية مشتركًا مع «آرنم» …

(٤) فون آرنم Achim Von Arnim (١٧٨١–١٨٣١م)

بدأ «آرنم» حياته الأدبية، كما بدأ «برنتانو» حياته، بكتاب يقصُّ فيه تجاربه، وكلا الأديبَين اتجه منذ البداية نحو جمع الأغاني الشعبية، فلما التقيا وتصادقا اتفقا على أن يتآزرا ويتعاونا على عملٍ واحد، وكان أول ما أنتجاه معًا مجموعة من هذه الأغاني الشعبية أطلقا عليها اسم «الصبي وبوقه السحري»[١٤] ثم عقبا على هذه المجموعة بمجموعتَين أخريَين، قدم لهما «آرنم» بمقدمةٍ بديعة في أدب الغناء الشعبي، وقد أُهديت المجموعة بأجزائها الثلاثة إلى «جيته» الذي نشر عنها تعليقًا عبر فيه عن إعجابه بها. ولم يقصد الأديبان أن يعيدا الأغاني كما كانت في عهدها القديم، بل لمساها بقلميهما ليزيداها حسنًا على حسنها، ولم يكن لهما عن ذلك محيص إذا أرادا لمثل تلك الأغاني القديمة أن تصادف هوًى عند جمهورٍ حديث؟ وكان لهما ما أرادا من إقبال الجمهور وإعجابه، كأن الناس قد عثروا في تلك الأجزاء الثلاثة من أغاني أسلافهم على ثروةٍ أدبيةٍ قومية لم يكونوا يحلمون بوجودها، تكشف القناع عن روح الشعب الألماني وصميم نفسه. وإن كان من أنشأ هذه الأغاني هو سواد الشعب، هو الرجل من غمار الناس، إذن فقد مضت قرون على هذا الرجل من غمار الناس وهو مجهول وكان ينبغي أن يمجد بطلًا في القصة خاصة وسائر الأدب عامة، ثم إن كانت النظرة الساذجة التي ينظر بها الرجل من غمار الناس إلى الحياة تجد صداها في نفوس المحدثين قويًّا رنانًا، إذن فقد خاب رجاء الذين كانوا عندئذٍ يدعون إلى الاحتكام إلى العقل في أمور الحياة، وإلى النظر إلى عقائد الأقدمين نظرة المحتقر المزدري؛ فتلك العقائد

[١٤] Knaben Wunderhorn.

— بكل ما فيها من تخريف — عميقة الجذور في النفوس ولا يمكن اقتلاعها بمثل اليسر الذي توهموه. ثم إن كانت للروح التقليدية كل هذا الأثر في القلوب، فليكن التقليد منذ الآن — لا العقل ومنطقه — هو أساس الدعوة الجديدة التي أُشربت بالعاطفة القومية وبالعطف على الرجل من غمار الناس في آنٍ معًا.

وما دمنا في ذكر هذا اللون من الأدب الشعبي، فيجمل بنا أن نذكر نتاجًا أدبيًّا من القبيل نفسه، كُتب له أن يكون أدبًا للعالم كله فيما بعدُ، ألا وهو مجموعة من القصص أطلق عليها «قصص للأطفال والأسرة»،[١٥] أخرجها شقيقان، هما «يعقوب جرمْ»[١٦] و«ولهلم جرمْ»[١٧] في نفس الوقت الذي أخرج فيه «آرنم» و«برنتانو» مجموعة الأغاني الشعبية.

(٦) زاكارياس فرنر Zacharias Werner (١٧٧٦–١٨٢٣م)

وهذا أديبٌ ابتداعيٌّ آخر، اقترنت ابتداعيته بعربدة في حياته كما حدث لزميله «برنْتانو»؛ لولا أنه في شبابه أخذ يتذبذب بين حياة الفجور وحياة التصوف الديني. بدأ حياته الأدبية بقصتَين «أبناء الوادي» و«الصليب على البلطيق»، في الأولى يروي عن انهيار طائفةٍ دينية كانت تُعرف باسم فرسان المعبد، وفي الثانية يقصُّ كيف تحولت ألمانيا الوثنية إلى ألمانيا المسيحية، لكنه لم يبلغ مجده بهاتين القصتَين، بل كان المسرح مجال نبوغه، فأصدر مسرحية «مارتن لوثر» ظفر بها باسمٍ في عالم المسرح، لعله هو الذي جعل «جيته» يقربه منه حين جاء «فرنر» إلى فيمار. ومن علاقة الأديبين أحدهما بالآخر، نتجت مسرحيةٌ أخرى، عنوانها «الرابع والعشرون من فبراير» تقع أهميتها في ذاتها أولًا وفي كثرة ما كتب على غرارها من المسرحيات ثانيًا؛ المسرحيات التي تنشئ المأساة على أساس سطوة القدر المنتقم، وأمرها هو أن «فرنر» فقد أمه وفقد صديقًا عزيزًا له في يومٍ واحد هو الرابع والعشرون من فبراير عام ١٨٠٤م، فنبه فيه هذا التوافق في وقوع النكبات شعورًا دفينًا فيه، هو الشعور بقوة القدر في مجرى الحوادث. وخلاصة حوادث المسرحية أن شابًّا من

[١٥] Kinder—und Hausmärchen.

[١٦] Jacob Grimm (١٧٨٥–١٨٦٣م).

[١٧] Wilhelm Grimm (١٧٨٦–١٨٥٩م).

سويسرا اعترك مع أبيه بشأن فتاة أراد الزواج منها، وبلغت حدة العراك حدًّا جعل الولد يرمي أباه بخنجرٍ أخطأه، لكن الوالد مات على الأثر، وفي موته استنزل اللعنة على ابنه العاق وزوجته. وأنسل الولد وزوجته ابنًا وابنةً، فشاء القدر أن يرمي الولد أخته بنفس الخنجر فيرديها ميتة؛ مما جعل أباه في ثورة غضبه يطرده مستنزلًا عليه اللعنة كذلك. وأخيرًا تجد الرجل وزوجته كهلَين في كوخ فوق سفح الجبل، يعيشان في فقرٍ مدقع، ويطرق بابَهما غريبٌ ذاتَ ليل، وينتهز الرجل هذه الفرصة ويفتك بالزائر الغريب وهو في نعاسه ليسلبه ما عسى أن يكون معه من مال، يفتك به بالخنجر نفسه، وما هو إلا أن تنكشف له الحقيقة المرعبة وهي أنه إنما فتك بابنه الطريد! والكاتب يجعل حوادث القتل كلها تتم بخنجرٍ واحد، وفي يومٍ واحد من العام، هو الرابع والعشرون من فبراير، ليرمز بذلك إلى العقيدة الخفية في النفوس، بأن القدر متربص لفاعل السوء، لا بل إنه ليتربص له في شيء من دقة التدبير، فكثيرًا ما يجعل العقاب في نفس المكان أو في نفس الزمان أو بنفس الأداة التي وقعت بها الجريمة.

كانت هذه المسرحية ذات فصلٍ واحد، وهي قطعةٌ فنية من حيث شعرها وفنُّها المسرحي على السواء، وقد فتحت الباب بعدها لفصيلة بأسرها من المآسي التي تقوم على أساسها؛ المآسي التي تصور أسرة حلَّت بها النقمة لجريمة اقترفها أحد أفرادها فيما مضى. غير أن المحاكاة لا بد يومًا أن تنتهي إلى الضعف، وهكذا حدث في نهاية الأمر لهؤلاء المقلِّدين؛ إذ وصلت بهم المحاكاة مرحلة كانوا لا يراعون فيها أن ينتقم القدر ليضع الأشياء في نصابها الصحيح، بل يربطون العلاقة بين القدر وبين مكانٍ أو زمانٍ أو أداةٍ ربطًا آليًّا لا يحمل شيئًا من المعنى. وبهذا أصبح الأساس أقرب إلى التخريف منه إلى الشعر، فالخرافة — كما قال جيته — قد تكون هي شعر الحياة، إذا عولجت كما عالجها «فرنر» في مسرحيته هذه، ولكنها كذلك قد تكون تخريفًا لا أكثر ولا أقل، إذا فهمت على النحو الذي فهمها به هؤلاء المحاكون، حين رأوا تناسبًا بين الجريمة والعقاب، حين يقع العقاب في نفس مكان الجريمة أو زمانها أو بالأداة التي اقتُرفت بها، دون أن يؤيدوا هذا التناسب بسند من معنى العدالة.

(٧) هنريش فون كليست Heinrich von Kleist (١٧٧٧–١٨١١م)

إذا غزا الأمةَ غازٍ وكانت أمةً حية، أخذ الأدب بقسطٍ موفور في إنهاض الشعور القومي ليرد المعتدي عن محراب الوطن؛ وقد وقعت ألمانيا تحت أقدام نابليون، فلا بد لأدبائها أن

يستعينوا بربة الأدب على هذا الغازي، وكانت ألمانيا عندئذٍ لم توحَّد أمةً؛ إذ كان يتقسَّمها الأمراء الحاكمون، لكن حملة التحرير التي نهض بها الألمان ضد نابليون كانت من بواعث نشوء القومية الألمانية؛ ومن أجل هذه الوحدة الألمانية كان يحارب الأدب الألماني حتى ظفر.

ولو استثنينا «جيته» كان «فون كليست» أهم أدباء العصر النابليوني في ألمانيا، وكان «فون كليست» فوق كل شيء كاتبًا مسرحيًّا موهوبًا، وإن تكن موهبته هذه لم تنكشف كلها لبني عصره، فكل من سبقه إلى كتابة المسرحية من أدباء المدرسة الابتداعية: شليجل (الشقيقان كلاهما) و«برنتانو» و«آرنم» و«تيك» و«فرنر»؛ كلهم كانوا بمثابة من جاءوا ليمهدوا الطريق إلى المسرحية الابتداعية بمعناها الصحيح على يدي «فون كليست».

كان «فون كليست» فقيرًا على الرغم من أنه سليل أسرةٍ شريفة، واتخذ الجندية مهنةً له في صدر الشباب، لكنه لم يلبث أن ترك حياة الجيش ليخلو إلى متابعة مثلٍ أعلى وضعه لنفسه، وهو أن يثقف نفسه بقدر المستطاع. والقراءة والدرس كثيرًا ما ينتهيان — كما انتهيا بفاوست — إلى الحيرة والارتباك بدل أن يؤديا إلى الاطمئنان واليقين. وهكذا كان الأمر مع «فون كليست» إذ انتابه القلق والهم وتعاورته غرابة السلوك، ومع ذلك كله لبث أمام عينَيه طموحه الشعري شاخصًا يدعوه إلى متابعة الطريق، فانتهت به كل هذه العوامل إلى تجواب في ربوع أوروبا لعله يصادف حياة الأمن بين ربوعها، ولازمته في رحلاته فكرةٌ سوداء، وهي الرغبة في الانتحار، وأخذت الفكرة في ذهنه ألوانًا شتى؛ فلماذا لا يموت ميتةً تؤدي به إلى هذا «القبر الفخم الذي ليس لعظمته حد؟» وما ذلك القبر العظيم إلا إنجلترا التي كان نابليون يعد العدة لغزوها، وفكر الأديب القلق أن يلتحق بجيوشه في ذلك الغزو، ولا بأس عليه إن هو مات ليثوي جسده في ذلك القبر المجيد ... لا، ليطرحْ هذه الفكرة المتشائمة ولْيذهبْ إلى سويسرا فيحيا حياة فلاحٍ ساذج ويعيش على زراعة الأرض. وأخذ سمته نحو سويسرا، وهنالك سرعان ما تحول به مجرى الحياة عما أراد لنفسه؛ إذ اتصل بجماعةٍ أدبية هناك، وهناك أخرج أول نتاجه الأدبي «أسرة شرفنشتاين»[١٨] وهي مأساةٌ شعريةٌ ابتداعية، يموت فيها حبيبان لعراكٍ نشب بين أسرتيهما، كما مات روميو وجوليت عند شيكسبير لخلاف بين أسرتَيهما أيضًا. وبناء

[١٨] Die Familie Schroffenstein.

المسرحية عجيب في فنه، لأنها تبعثك على الأسى مرةً وعلى الضحك مرةً، ويسودها كلها إصبع القدر فيحرك الحوادث كيف شاء.

ورأى «فون كليست» ذات يوم صورةً منقوشة على جدار بيت صديق له في سويسرا وأوحت له الصورة بمسرحية «الإبريق المكسور»[١٩] التي روى فيها قصة قاضٍ تسلَّل ذات مساء إلى غرفة امرأة، وبينما هو يسرع في طريقه إلى الخروج صَدَم إبريقًا فكسره، وأُلقي القبض على رجلٍ آخر حامت حوله الشبهة وجيء به أمام القاضي — القاضي الذي اقترف الجريمة — فأدار هذا مجرى التحقيق على نحوٍ أوقعه في الاتهام آخر الأمر. وفي هذه المسرحية تهكُّمٌ شديدٌ فعَّالٌ قُصد به إصلاح المفاسد والعيوب التي أصيبت بها الأمة الألمانية عندئذٍ، ويقال عنها إنها أجمل وأروع ملهاةٍ شعرية عرفها الأدب الألماني كله. وللشاعر كذلك مأساة «بِنثِزليا»[٢٠] التي حكى فيها عن موضوعٍ يوناني، هو القتال بين أخيل وحبيبته، قتالًا أذهب عن الحبيبة رشدها فقتلت حبيبها برميةٍ من رمحها، ثم أفاقت إلى رشدها وعاودها جلال منزلتها باعتبارها ملكة، فطلبت قتل نفسها. وكان غرض الشاعر بهذه المسرحية دراسية الأنانية الهوجاء إذا تملَّكتها العاطفة العمياء فأفقدتها صواب الحكم وحسن التدبير.

ونزلت النازلة، وجاء نابليون إلى قلب البلاد الألمانية ظافرًا منتصرًا، وكان «فون كليست» إذ ذاك يشغل منصبًا كتابيًّا متواضعًا في الحكومة في مدينة «كونجز برج» وتحركت في نفسه الإحنة ضد هذا الطاغية حتى تساءل يومًا: لماذا لا يهمُّ رجلٌ ذات يوم فيرمي رأس هذا الجبار برصاصة في رأسه فيرديه؟ وبدا له أن لا أمل لألمانيا بغير وحدة أجزائها وبغير أن تمتلئ صدور الأمراء والشعب على السواء بوطنيةٍ تضحي بالمصالح الفردية في سبيل مصلحة الوطن كله! ومع ذلك لم يتحول بأدبه فورًا نحو موضوعات الساعة الراهنة، ليحرك النفوس بقلمه، بل ترك منصبه في «كونجز برج» وذهب إلى «درزدن» حيث التقى بـ «تيك» ونشأت بينهما صلات الود والصداقة، وحيث أخذ في إنتاج آثارٍ أدبية لم يعرف عنها معاصروه شيئًا، أو عرفوها ولم يقدروها قدرًا عظيمًا، وعندئذٍ أصدر مسرحية «كاتي هيلِبرُن»[٢١] التي هي بين رواياته أكثرها قبولًا من الجمهور، لكنها لم

---

[١٩] Amphitryon.

[٢٠] Penthesilea.

[٢١] Käthchen von Heilbronn.

تمثَّل في حياة كاتبها. و«كاتي» اسم لامرأة خلقها على نقيض خلق «بنثزليا»؛ فهذه الأخيرة — كما أسلفنا — تصوِّر المرأة وقد غلبت عليها الأنانية التي لا تعرف حدًّا تقف عنده في تحقيق أغراضها، وأما «كاتي» فصورة المرأة التي تخصص حياتها لخدمة حبيبها أو زوجها وإن آلمها هذا الحبيب أو الزوج، فهي تحتمل الألم في سبيله صابرة خاضعة لإرادته.

وللشاعر كذلك مسرحية «معركة هرمان»[٢٢] وهي تتصل بالحالة السياسية الألمانية في ذلك العهد اتصالًا مباشرًا، ف «هرمان» يوحِّد رؤساء المقاطعات الألمانية تحت قيادته ويهجم بصفوفٍ متماسكة هجمةً عنيفة على الطاغية الروماني فيظفر بلواء النصر. وإنما وُفق «هرمان» في هذا بفصاحة خطابه الذي وجهه إلى أمراء المقاطعات، وبأنه بدأ بنفسه فتناسى مصلحة شخصه ومصلحة أسرته في سبيل مصلحة الوطن، بل إنه أبدى استعداده أن يُسْلِم قِيَاد نفسه إلى منافسه «مار بُدْ». و«هرمان» هنا يمثل بروسيا، و«مار بُدْ» يمثل النمسا، والطاغية الروماني يمثل نابليون. فالمسرحية كما ترى دعوةٌ صريحة إلى الوحدة الألمانية في وجه نابليون، ولا وحدة بغير نسيان المصالح الشخصية وإنكار الذات في سبيل الخير للمجموع، وله كذلك مسرحية «أمير همبرج»[٢٣] التي أراد بها أن يُخفِّف بعض الشيء من وطأة النظام العسكري في ألمانيا، فماذا يحدث لو عصى ضابط أمر قائده، لكنه عن طريق هذا العصيان ظفر بنصرٍ عظيم؟ وأوحى له بهذا الموضوع حادثة وقعت، والذي حدث هو أن قضى الرئيس الأعلى بموت الضابط لعصيانه ثم بشكر الله على أنه أنعم عليه بهذه الأداة التي أتت له بالنصر. وأما «فون كليست» في مسرحيته فجعل الرئيس الأعلى يقضي على الضابط بالموت، ثم يعفو عنه لأنه تبين أن الضابط لم يسمع الأمر الذي صدر له من رئيسه إذ كان عندئذٍ فيما يشبه الحلم يفكر في حبيبته، ولو أنه كان يبدو ويتصرف كما يبدو أو يتصرف اليقظان الواعي. وذهب «كليست» إلى برلين لعله يظفر بمن يقبل مسرحيته هذه — وهي آية في الفن — فتمثل، فيكسب ما يقيم أوده لأنه في فقرٍ مدقع لا يكاد يجد ما يسدُّ به الرمق! لكن أحدًا لم يعرف للرجل قيمته، فما وجدت مسرحيةٌ واحدة من مسرحياته طريقها إلى المسرح إبان حياته، فماذا عسى أن يصنع هذا الشاعر العبقري الموهوب وهو لم يزل في صدر رجولته، في الرابع والثلاثين من عمره؟ يصوب غدارته إلى رأسه فيحطمها ليخلص من هذا الشقاء.

---

[٢٢] Die Hermannsschlacht.

[٢٣] Der Pring von Homburg.

(٨) فريدريش روكرت Friedrich Rűchert (١٧٨٨–١٨٦٦م)

يكاد يستحيل أن يخلو عصر ممن يؤمنون أن حياة الإنسانية تسير من سيئ إلى أسوأ؛ فالقدماء كانوا في أخلاقهم أفضل، وفي أدبهم أروع، وفي فنِّهم أنبغ. ثم يزداد هذا الشعور حدة إذا ما وجد الناس أن ما يعلقون عليه آمالهم قد تبين فيه السوء والفساد؛ فهذه هي الثورة الفرنسية قد فتحت آفاق الأمل أمام المستبشرين الذين رجوا منها أن تؤدي بالناس إلى حرية ومساواة وإخاء، هذه هي الثورة قد انقلبت في أعين الناس إرهابًا وإرهاقًا للنفوس واستبدادًا في الحكم! فالرجاء الذي لا رجاء سواه، إن أردت أن تسعد بحياتك، هو أن تغضَّ النظر عن الحاضر، وأن تعود بخيالك إلى الماضي الجميل، بل إن استطعت أن تعيش حياتك كما عاش الأقدمون. وبهذا انقسم الناس جماعتين: واحدة تنظر إلى المستقبل وتمزج نفسها بشئون الحياة الحاضرة، وأخرى تلوي عنقها نحو الماضي وتنطوي على نفسها بخيالها. الأولى تهتدي بالعقل وإملائه، والثانية تمجد التقليد وإيحاءه. فأين تضع الأدباء الابتداعيين؟ بين الجماعة الثانية ولا ريب، بين أولئك الذين يفتنهم الماضي بسحره مع اختلاف في معنى الماضي، فقد تجد الابتداعي الذي يجد ضالته في عهد اليونان، وقد تجد الابتداعي الذي يلقي عصاه بخياله في العصور الوسطى التي سادتها سلطة الكنيسة وقوة الإيمان، ثم قد تجد الابتداعي الذي يريد أن يجعل ماضيه أبعد من هذا وذاك، وقد لا يكون البعد في المسافة الزمنية، بل في المدى الذي ينبغي للخيال أن يعبره، في الشرق الذي يرتسم في أذهان الغربيين أحيانًا وكأنه بلاد السحر والعجائب، فما أبعد الشوط بين أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر وبين بلاد الهند وبلاد العرب! ما أبعد الشقة بين الواقع إذ ذاك وبين ما عسى أن يصادفه خيال الأديب لو عاش في تلك الأصقاع!

هذا هو «جيته» يدير البصر إلى هذا الشرق البعيد ليخلص من الواقع الذميم، إلى هذا الشرق كما يراه مصوَّرًا في ألف ليلة وليلة وما إليها من مفاتن الخيال، إلى هذا الشرق كما يُروى عنه في أشعار الهندوس والفرس والعرب. لكنك لكي تعود بالخيال إلى تلك الأصقاع فلا بد من علمٍ دقيق بها، وإلا شطحتَ في ترهات وأكاذيب، ومن هنا نشأت جماعة من المستشرقين في ألمانيا جعلت بغيتها مثل هذه الدراسة الدقيقة للشرق في تاريخه وعلمه وأدبه وديانته وسائر ما يتصل به، بل نشأت الرغبة الشديدة عند كثير من الأدباء أن يدرسوا لغات هؤلاء الأقوام، فالشقيقان «شليجل» اللذان حدثناك عنهما علمَين من طلائع النهضة الابتداعية في ألمانيا درسا اللغة السنسكريتية، وتبعهما كثيرون، لأن سحابة الأحلام التي تكتنف آداب الشرق تصادف هوًى عند من جعل الأدب الابتداعي مذهبه.

وضَرَب كبير الشعراء الألمان «جيته» لزملائه بنفسه مثلًا، إذ أصدر ديوانه الشرقي الذي زعم أنه فارسي وما هو بفارسي، لا روحًا ولا مادة؛ ف «جيته» في هذا الديوان بمثابة من يُبدي غبطته إن وجد في «حافظ الشاعر الفارسي» زميلًا له في وجهة النظر، وراح يوهم أنه ينظر إلى الحياة كما نظر إليها «حافظ»، لكنه في الواقع إنما كان يعبر عن آرائه هو ومشاعره هو، مستخدمًا في هذا السبيل أسماءً شرقية.

وبين الرجال الذين فتنهم الشرق فوجَّهوا إليه عنايتهم، «روكرت» الذي قضى حياته الطويلة أستاذًا مستشرقًا من جهة، وشاعرًا ينظم القصيد من جهةٍ أخرى، وقد نظم طائفةً كبيرة من «قصائد الغزل» — قصائد منظومة على غرار الشعر العربي في الغزل، تجري في القصيدة قافيةٌ واحدة — كما ترجم مجموعةً منوعة من الشعر عن السنسكريتية والفارسية والصينية والعربية والعبرية وغيرها من اللغات الشرقية. ولو قيس الشعراء بضخامة نظمهم، كان «روكرت» في طليعة شعراء القرن التاسع عشر، ولكن كثيرًا جدًّا من شعره المتأخر رديء، وجيد شعره هو ما نظمه في صدر حياته.

(٩) أوجست فون بلاتن August Von Platen (١٧٩٦–١٨٣٥م)

وهذا رجلٌ آخر ممن عُنوا بالشرق؛ نظم كثيرًا من «قصائد الغزل» — القصائد التي قلنا إنها تقليد الشعر العربي — لأنه كان يؤمن إيمانًا قويًّا بقيمة هذا اللون من الشعر، وامتدح شعرَه هذا «جيته» لكن كثيرين لم يروا فيه سوى قدرةٍ على صوغ القوافي، لا أكثر ولا أقل، فكأنما القصيدة قالبٌ أجوف لا مادة فيه. ولعل أقوى وأقذع ما قيل في نقد «قصائد الغزل» ما قاله «هيني» من أن قارضيها كانوا بمثابة من أكل من «جنة شيراز» حتى أتخم نفسه فتقيَّأ هذه «القصائد الغزلية»! ونشأت على أثر ذلك بين الأديبَين «بلاتن» و«هيني» معركةٌ أدبية، لكن «بلاتن» بالطبع لا تُقاس قامته إلى قامة «هيني»، فوضعه الناس حيث وضعه «هيني» إذ اعتبروه شاعر صنعة لا شاعر طبع؛ فكل قدرته انحصرت في صياغة القصائد التي لا مادة فيها ولا شعور. ولقد أصاب «هيني» في حكمه هذا على شعر «بلاتن» إلى حدٍّ ما؛ فلم يكن شعره بالذي يوقظ بأنغامه أحلام قارئيه أو سامعيه، بحكم أنه صيغ في قوالب لم تألفها الأسماع، فمن أراد أن يستمتع بشعره فليُعمِل فيه الفكر ليبلغ معانيه؛ فإن كنت ممن لا يؤمنون بأن مثل هذا النظم يدخل في دولة الشعر فليس «بلاتن» عندك شاعرًا، أما إن كنت ممن يفسح المجال في دولة الفن إلى الشعر الذي يروع بفكره لا بأنغامه، فسيجد «بلاتن» عندك مكانًا يستقر فيه.

(١٠) هنريش هيني Heinrich Heine (١٧٩٧–١٨٥٦م)

ها نحن أولاء نسوق لك الآن عملاقًا من عمالقة الشعر في آداب العالم أجمعين؛ «هيني» الذي كان ابتداعيًّا على نحوٍ خاص به، فلا هو متمرد على الواقع الحاضر، كما تمثله الثورة الفرنسية وأعقابها، فيتركه جملةً واحدة لينطوي بخياله على أحلام الماضي، ولا هو تارك هذا الماضي جملةً ليحصر نظره في الواقع، إنما كان «هيني» بعواطفه شيئًا وبعقله شيئًا آخر، فعاطفته مع الماضي وعقله صنيعة الحاضر الواقع.

أصدر أول ديوان له وهو طالب قضى من حياته خمسة وعشرين عامًا، فجاءت قصائد هذا الديوان معبرةً عن آلام نفسه التي أحسها حين خاب رجاؤه في حبه، فقد يظهر أنه اتجه بهواه إلى فتاة أجابت هذا الهوى بشيء من الزراية والاحتقار، ومن هنا كانت مرارة نفسه وتبرمه بالحياة كما بدا في ديوانه الأول، لكنها كانت مرارة وكان تبرمًا انتفع بهما الأدب، لأن شاعرنا لم يجد متنفَّسًا إلا شعره، وإنا لنذكر عنه في هذا الصدد حقيقةً جديرة من القارئ بالعناية لأنها تلقي ضوءًا على معنى ما يقال من أن نفس الشاعر تنعكس في شعره، وهي أن «هيني» تألَّم حين أجابته الحبيبة بنظرة المزدري، فبثَّ آلامه في شعره، ثم ذهب عنه الألم، لكنه ظل يبث آلامه في شعره. وإذن فلنكن على حذر حين نحاول أن نرى نفس الشاعر معكوسة في شعره، إذ قد يتخذ الشاعر لونًا معينًا من وجهة النظر إلى الحياة، وإن تكن قد ذهبت عنه البواعث والدواعي. ومما أنشأه ليعبر فيه عن خيبة أمله في حبه مسرحيتان، إحداهما تدعى «المنصور»[٢٤] والثانية «وليم راتكلِف».[٢٥] ثم أخذ بعدئذٍ يغني بشعره في يومياته، كلما جاشت في نفسه عاطفة بثها، دون أن يلتزم وضع عنوان لكل فورةٍ نفسية من هذه الفورات التي تنتابه يومًا بعد يوم في غير ترتيب ولا تشابه، فهو اليوم يروي عن حلم فظيع رأى فيه قبورًا وموتًا، وهو اليوم يقص أسطورةً قديمة فيها جمال ولها إيحاء، وهو اليوم يسجل ما عبر بخاطره من صورة الحياة الفطرية الهانئة على ضفاف الكنج في بلاد الهند، وهو اليوم يذكر كيف استحالت نشوة حبه ذات يوم مرارة بسبب امرأةٍ قسا قلبها وتحجَّر، وهو اليوم يرى في الطبيعة ما يلفت نظره وما يقرأ فيه معنًى وعبرة، وهكذا دواليك. وهو في كل

---

[٢٤] Almansor.

[٢٥] William Ratcliff.

شعره تقريبًا لاذع السخرية مُرُّ التهكم، متشائم النظر، يصبُّ هذه السخرية وهذا التهكم على الحياة الإنسانية بأسرها، بل كثيرًا ما يصوِّب سهامه نحو صدره، تقرؤه فلا تحبه صديقًا لك لأنه لن يجعلك ترضى عن نفسك، لكنك يستحيل أن تخطئ فيه روعة الفن وقوة الإيحاء وحلاوة النغم، وله من هذا اللون من الشعر «ديوان الأغاني»[٢٦] الذي تجد فيه من الخرائد عددًا قل أن تجد نظيره في ديوانٍ آخر من الشعر الألماني، ثم أعقب ذلك الديوان «رحلات».[٢٧] اتخذ «هيني» فيه من نفسه بطلًا، بدل العادة المألوفة في مثل هذه الرحلات الأدبية، وهي أن يتخذ الأديب بطله شخصًا ما ثم يُجري خواطره على لسانه. وكان «هيني» في كتابه «رحلات» — كعادته — هازئًا بأوضاع الحياة كما رآها، ساخرًا من بعض العقول، ولعل اللغة الألمانية لم تشهد قبل هذا الكتاب ما يجاريه في مرارته التي تشعُّ بعبقرية الكاتب وتبعث اللذة في نفس القارئ.

كان «هيني» في شعره بمثابة من يعترك مع الحياة اعتراكًا ربما كان مصدره مرض أعصابه الذي انتهى به آخر الأمر إلى شللٍ ألزمه الفراش — وقد أطلق على فراشه إذ ذاك «قبر من حشايا» — على أن هذه النظرات السوداء كانت ترتفع عنه أحيانًا لتأخذ مكانها نوباتٌ من مرح تجد سبيلها إلى شعره في ضحكات ونكات، ولكنها أيضًا ضحكات السخرية من إنسانية ضلت سواء السبيل، على الرغم من أنه لم يكن باليائس من أن تهتدي الإنسانية إلى الطريق القويم، بل كان يؤمن أنها تستطيع ذلك بالهداية البصيرة، وجعل همه أن يكون هو أحد الهداة. وها نحن أولاء نقدم لك بعض شعره:

ها أنا ذا في أرض السحر من جديد!
ها هو ذا عطر الزيزفون قد أزهر!
إن القمر بما ينشر من ضياء
مَلَكَ عليَّ الفؤاد بسحره وسيطر،

* * *

سرتُ في طريقي، وكلما سرتُ
رنَّ الهواء من فوقي ورددا،

---

[٢٦] Buch der Lieder.

[٢٧] Reisebilder.

إنه البلبل في الغرام يغني،
في عذاب الحب غنى وأنشدا.

* * *

في عذاب الحب غنى البلبل،
وأنغامه كانت من دموع وابتسام؛
ابتسامه حزين، ودموعه مرحات،
فأيقظ ما طال نسيانه من الأحلام.

* * *

سرتُ في طريقي، وكلما سرتُ
رأيت قائمًا أمامي
في الفضاء حصنًا فسيحًا
شامخًا برأسه المتسامي،

* * *

غُلِّقَتْ نوافذه، وأينما أدرت البصر
وجدت حزنًا صامتًا؛
لعله الموت ضاربًا بجرانه
فألجم صوت الحياة وأسكتا.

* * *

أبو الهول أمام الباب راقد
قوامه مزيج من مرح ورعب،
له جسم الليث والمخالب
ومن المرأة رأسها والنهد؛

* * *

امرأة فاتنة! في نظرتها شحوب ينطق
كأنه بالشهوة القوية يغرى،
وصامت الشفتين في انحناءٍ خفيف
نمتا عن ابتسامة فيهما تسري،

* * *

وغنَّى البلبل لحنًا طروبًا
واستسلمت للمرأة في إغرائها،
فقبَّلتُ منها مليح وجهها
فأهلكتني القبلة، ليتني ما لثمتُها.

* * *

تحرك التمثال المرمري بعد جمود،
وأصبح الصخر كائنًا حيًّا،
تحسَّت المرأة من حرارة قبلتي،
فلهثتُ إعياء وجف الماء من شفتيا،

* * *

تحسَّت المرأة منى النَّفَس،
وراحت في غبطتها تمرح،
وبالمخالب منها زمت على جسدي،
وخلفتني وأنا الهشيم الأكسح.

* * *

يا عذابًا فيه المرح! ويا شقاء فيه النعيم!
ما أكثر ما فيك من لذة وشقاء!
كانت المخالب توقع بالجسم الأذى،
لكن قبلة الشفتين كانت لي هناء.

* * *

وأنشد البلبل: «يا أبا الهول يا جميل!
أيها الحب بما لك من عطف رحيم!
لماذا تمزج أليم العذاب
بكل ما فيك من لذة ونعيم؟

* * *

اتلُ علي يا أبا الهول يا جميل:
هذا اللغز المجيب ما معناه؟
فقد مرت عليَّ ألوف الأعوام محاولًا
وما عرفت من هذا السر مغزاه!»

وهذه قصيدةٌ أخرى:

أطبق الليل جفنيَّ،
وختم الليل على شفتيَّ،
وسكن مني الرأس والقلب،
في هذا اللحد من فراشي،

* * *

لستُ أدري كم طال بي نومي؟
لست أدري كم لفَّني النعاس؟
لكني استيقظت إذ سمعت
نقرًا على باب لحدي:

* * *

«هنريش! استيقظ من نعاسك
ها هنا نهار ضوءُه سرمدي،
إن الموتى كلهم بُعثوا
وأقبل على الجمع نعيمٌ أبدي.»

* * *

حبيبتي لا أستطيع نهوضًا
لقد كُفَّ مني البصر،
لقد بكت عيناي حتى كُفَّتا،
وغاب من عينيَّ ضوء النظر.

* * *

«هنريش! سألثم منك عينَيك
فينزاح عن عينَيك الظلام،
ستراك إلى الأملاك شاخصًا
وإلى رب السماء ذي الجلال.»

* * *

حبيبتي لا أستطيع نهوضًا
فما يزال القلب يدمى،

لا يزال يدمى حيث جرحته
بلفظ منك حدُّه كالسهم.

* * *

«هنريش! سأمر بحنون راحتي
على مكان قلبك الجريح،
فيشفى الجرح من قلبك،
ستشفي راحتي قلبك الجريح.»

* * *

حبيبتي لا أستطيع نهوضًا،
إن رأسي جريح مثل قلبي،
وأنا الذي جرحت رأسي بنفسي؛
إذ سلبوك مني فسلبت لُبِّي.

* * *

«هنريش! بحلقات شعري
سأشفي منك الجراح،
وأردُّ لك ما فقدتَ من دمٍ؛
فإذا رأسك ليس فيه جراح.»

* * *

أخذتْ ترجو في رقة وعطف،
فما استطعتُ لها عنادًا،
وكان النهوض أمنيتي
لأمضي إلى من علقتُ بها فؤادًا،

* * *

وعندئذٍ انفتحت مني الجروح،
وتصبَّب منها دمي؛
تصبب من رأسي وصدري،
ثم صحوتُ من نومي.

(ب) القصة

(١) فردريش دي لامت فوكيه Friedrich de la Motte Fouqué (١٧٧٧–١٨٤٣م)

كان «فوكيه» أغزر أدباء القصة إنتاجًا وأقربهم إلى قلوب القراء في ألمانيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وقد توجه بحبه للقديم نحو القرون الوسطى وما كان شائعًا فيها من أخلاق الفرسان، وأوشك أن يكون «فوكيه» للألمان ما كان «وولتر سكُتْ» للإنجليز، لولا أنه كان يعوزه ما وهب الله زميله الإنجليزي من حاسةٍ مرهفة في فهم حقائق التاريخ ومن فكاهةٍ مهذبةٍ رقيقة، وكان يعوزه كذلك القدرة على جعل الحوادث الساذجة التي يسوقها في قصصه عن حياة العصور الوسطى نابضة بالحياة وثيقة الصلة بمشاعر القارئ. لهذا كله جاء بناؤه الأدبي في قصصه أقرب شبهًا بشيءٍ سماويٍّ ملائكي منه بوصف للحياة في دنيانا هذه، وجاءت حكاياته مما يشبع خيال الأطفال ولا يعجب خيال الرجال الذين يزنون خيالهم بشيء من التماسك المنطقي؛ فلا عجب أن أقبل عليه جمهور القراء فترةً ثم أخذوا ينفضُّون عنه حين خاب رجاؤهم في أن يجدوا في قصصه ما يريدون. وأهم ما يستحق الذكر من إنتاجه قصةٌ صغيرة عنوانها «أندين»[٢٨] تروي عن جنية لم يكن لها روح ثم خلقت لنفسها روحًا بما عانته من أحزان، ثم اتخذت لنفسها حبيبًا من فارس إنسانًا من لحم ودم، وهي قصةٌ تضرب على وتر الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية، وتلك هي علاقة الأدب الابتداعي فيها، لكنها على كل حال تُعدُّ من أدب الأطفال، وهي في هذا الباب لا تدنو من مجموعة «قصص للأطفال والأسرة» التي أخرجها الشقيقان «جرم» والتي حدثناك عنها فيما سلف.

ويجدر بنا أن نذكر هنا على سبيل المقارنة أديبًا آخر أسلفنا الحديث عنه، هو «تيك» الذي كان عندئذٍ يكتب أقاصيص قصارًا يتوخى فيها ما يشبه الواقع، إذ لم يركن في أقصوصته إلى غرابة الحوادث كما فعل «فوكيه» بل جعل ركيزته حكمة الحوار الذي يديره بين الأشخاص؛ فقد كان يقدم لقارئه شخصَين أو مجموعة أشخاص لكلٍّ منهم خُلُقه الذي يميزه من سواه، ثم يتركهم ليناقش بعضهم بعضًا في موضوع يختاره لهم من الفن أو الأدب أو الموسيقى أو الفلسفة؛ لأن الذي كان يهتم له «تيك» من الطبيعة الإنسانية هي

---

[٢٨] Undine.

كيف يفكر الإنسان، لا كيف يسلك أو يتصرف في الظروف المختلفة. ولم يكن الحوار الذي يديره بين الأشخاص عباراتٍ قصيرةً على هيئة السؤال والجواب، أو على صورة ما يجري في الحياة من سمر، بل كان في معظمه عرضًا طويلًا لفكرة يتقدم بها شخص ليُردَّ عليه شخصٌ آخر بعرضٍ طويلٍ لفكرةٍ أخرى أو لنقد الفكرة التي سمعها من زميله. فإن لم تكن أقاصيص «تيك» صورةً لحياة عصرها، فهي بلا شك صورةٌ لتفكير أهل ذلك العصر. ولم يلجأ «تيك» في تلك الأقاصيص إلى العناصر الخارقة لما هو مألوف، كالجن والملائكة وما إلى ذلك، على خلاف الاتجاه العام الذي كان سائدًا بين أدباء القصة في عصره؛ إذ كان من عناصر الأدب الابتداعي إحياء خرافات العهد القديم، لا لذاتها، بل لأنهم إذ أرادوا إحياء الأغاني الشعبية أو الحكايات الشعبية، لم يكن لهم محيص عن إحياء ما انطوت عليه تلك الأغاني والحكايات من خرافات ومن التحدث عن المخلوقات الخارقة للمألوف.

(٢) أدلبرت فون شاميسو Adelbert vou Chamisso (١٧٨١–١٨٣٨م)

كان الاتجاه العام إذن بين أدباء الابتداع أن يُحيوا الأغاني الشعبية والحكايات الشعبية، فكان لا بد لهم أن يحيوا ما تنطوي عليه تلك الأغاني والحكايات من خرافاتٍ وأعاجيبَ ثم نشأ عن ذلك شيءٌ آخر، أن يحاول الأديب أن يخلق بخياله صورًا شبيهة بتلك الخرافات والأعاجيب التي كانت تتضمنها الأغاني الشعبية والحكايات الشعبية. ومن هؤلاء الذين ابتكروا مثل هذه الصور «شاميسو» في قصته «بطرس شلمل»[٢٩] التي روى فيها عن شابٍّ فقير باع ظله للشيطان بمبلغٍ كبيرٍ من المال، ثم تبين له أنه إنما كان الخاسر في هذه الصفقة. في هذه القصة خيالٌ بديع، وفيها معالجة للحوادث المستحيلة الوقوع على نحوٍ يُخيِّل للقارئ أنها من الجائز المعقول، لأن تفصيلات الحوادث ومجراها مما يساير الواقع، فلا يجد القارئ تنافرًا بين ما يقرأ وبين ما يقبله العقل.

(٣) أرنست تيودور هوفمان Ernest Theodor Hoffmann (١٧٧٦–١٨٢٢م)

كان «هوفمان» مثل زميله «شاميسو» ممن يضفي خياله على المستحيل مسحةً واقعية من صدق التصوير في مجرى الحوادث وتفصيلاتها. وهو فوق براعته الأدبية موسيقيٌّ

[٢٩] Peter Schlemihl.

موهوب ورسامٌ نابغ، كأنما وهبه الله إحساسًا لاقطًا لكل ضروب الجمال من مرئي ومسموع. ومن خصائص «هوفمان» في أدبه أنه كان يختار لموضوعاته ما يثير الرعب في نفس القارئ — وبمثل هذه الخاصة يتميز أدب إدجر ألن بو — فهو يكتب عن الجن والأشباح والأماكن «المسكونة» بالعفاريت، وعن السحر والعرافة والجَوَلان النومي وتخليط المحموم وهواجسه، وعن الإجرام ودوافعه والجنون بدرجاته وما إلى ذلك.

ومن أهم إنتاجه قصة «إكسير الشيطان»[٣٠] التي يستحيل على قارئ أن يقرأها دون أن ينتابه الرعب، مهما يكن له من رجحان العقل الذي يدرك به تمام الإدراك أن ما يقرؤه خيال لا وجود له، وذلك لصدق الوصف فيما يختص بالتفصيلات، وإن يكن الموضوع كله من الخوارق المستحيلة الوقوع. وهي تحكي عن راهبٍ أغراه الشيطان بإكسيره فضلَّ طريق الصواب ولاقي الأهوال والصعاب، ثم هداه الله إلى حبٍّ صحيح أنقذه مما هو فيه، فعاد إلى رشده عودة النادم التائب. وله كذلك «صور من الليل»[٣١] تجري على نمطه من وصف المفزعات، وهو نمط من الكتابة برع فيه حتى لم يكن أحد يستطيع في هذا الباب أن يجاريه.

(٤) بتينا فون آرنم Bettina von Arnim (١٧٨٥–١٨٥٩م)

نختم حديثنا عن القصة الألمانية في عصر الابتداع بهذه المرأة التي أخرجت آيةً أدبية حين أخرجت «رسائل جيته إلى طفلة»[٣٢] وهي زوجة «آرنم» الذي حدثناك عنه شريكًا لـ «برنتانو» في إخراج مجموعات الأغاني الشعبية، وهي أخت «برنتانو» هذا الذي شاركه زوجها في إخراج تلك الأغاني الشعبية؛ وحسبنا أن نقول عن كتابها «رسائل جيته إلى طفلة» إن «إمرسن» أحبه حبًّا جعله يقول ذات يوم إنه ليس بحاجة إلى قراءة أي شيءٍ آخر بعد قراءته لهذا الكتاب.

عاشت «بتينا» حياةً فيها الحياة بكل معانيها؛ حياة تتأثر بكل ما يسرُّ وما يحزن مما يقع حولها، وعرفت مشاهير الرجال في عصرها، فعرفت «جيته» والتقت به مراتٍ

[٣٠] Die Elixiere des Teufels.

[٣١] Nachitstücke.

[٣٢] Goethes Briefwechsel mit cinem Kinde.

عدة، بل جاءها منه بضع رسائل عبَّر فيها عن شعورٍ جميل نحوها، وعرفت أم «جيته» وأخذت عنها مذكرات وحكايات، ومن هذه المذكرات والحكايات التي لقفتها من شفتَي أُمِّ أديب ألمانيا الأكبر، أنشأت هذا الكتاب تمجيدًا للرجل الذي ملك عليها أحلامها وهي في عهد الشباب. ولم تكن «بتينا» لتجهل ما قد يفسر به الناس هذه الرسائل التي تخيلت أن «جيته» بعث بها إليها، لكنها لم تأبه لهذا، موقنة أنها ستصادف فهمًا صحيحًا عند من ينزعون بعقولهم نزعة الخير، وإلى هؤلاء كانت تريد بأدبها، وليفسر أصحاب السوء رسائلها كيف شاء لهم شرهم؛ فهذه الرسائل مذكرات لم تصدر عن «جيته» حقيقة بل هي خيال امرأةٍ موهوبة صورت بقلمها ما كان جائزًا أن يكون. ولو أطلقت على كتابها «رسائل شاعر إلى امرأة» لكان أدنى إلى الصواب، لأنها في هذه الرسائل تصورت الشاعر في «جيته» وتصورت «المرأة» في نفسها، وأدارت الرسائل بين هذين الطرفَين. وهي حين رمزت إلى نفسها بـ «طفلة» في عنوان الكتاب، أرادت أن تعبر عن إحساسها إزاء هذا الجبار، فهي بالقياس إليه طفلة إلى جوار عملاق. وقد مجَّدت في بطلها «جيته» المحب؛ مجدت فيه الرجل يعيش بما يمليه عليه الشعور والدافع الفطري، لأنها هي نفسها عاشت حياتها وفق إملاء شعورها ودوافعها الفطرية، وليس من اليسير أن تعيش في مجتمع مثل هذه الحياة.

الفصل الثاني: النصف الثاني من القرن التاسع عشر

اضطرب الفكر في ألمانيا في الفترة التي تملأ الثلث الأوسط من القرن التاسع عشر، واضطربت السياسة؛ فاضطرب الأدب، ولم تكن له وجهةٌ معينة نستطيع أن نصف بها تلك الفترة من تاريخ آدابهم، فالأدباء عندئذٍ أغراضهم شتى ووجهاتهم مختلفات، ومع ذلك فإن جاز لنا أن نُغلِّب غرضًا على سائر الأغراض ووجهةً على سائر الوجهات، كان لنا أن نقول إن الاتجاه نحو الواقعية هو الغالب. وربما كان من نتائج ذلك أن أصبحت السيادة في دولة الأدب للقصة بعد أن كانت في الثلث الأول من القرن للقصيدة الغنائية.

وإنه لمن الحوادث التي تستحق في هذا الصدد أن تُذكَر، لما فيها من درس وعبرة، حادثةٌ كان لها أثرٌ قوي في الحركة الأدبية في ألمانيا إبان القرن التاسع عشر؛ وتلك هي أن جماعة من الكتَّاب أطلقوا على أنفسهم «ألمانيا الفتاة» وأرادوا أن يستخدموا أقلامهم في نشر مبادئ الديمقراطية التي بشرت بها الثورة الفرنسية، فأصدر أولو الأمر عام ١٨٣٥م قانونًا يحرم نشر ما يكتبه أفراد هذه المدرسة الأدبية. وكان من بين هؤلاء الأفراد «هيني» فكان بالطبع لذلك القانون أثره العكسي، وبدأ من لم يكن قد سمع بأعضاء «ألمانيا الفتاة» يبحث في الخفاء عما يكتبه هؤلاء الأعضاء؛ وبهذا اكتسبت تلك الجماعة الأدبية شهرةً لم تكن تتناسب مع مكانتهم في الأدب، لأنهم كانوا في حقيقة أمرهم صحفيين يجيدون الكتابة للصحف، وقد لا تكون الكتابة الصحفية أدبًا رفيعًا. ومهما يكن من أمر فقد اضطربت الخواطر حول هؤلاء الكتاب؛ فمن الناس من يسعى جهده أن يقرأ لهم، ومن الناس من نفذت دعوة أولى الأمر إلى نفوسهم، واختلط في عقولهم الأمر، فأصبحوا يقرنون أسماء هؤلاء الكتاب بالدعوة إلى الإباحية والإلحاد والانغماس في شهوات الجسد. ألم يدعُ هؤلاء

الكتاب إلى الأخذ بالديمقراطية الفرنسية؟ وماذا عسى أن تعني الديمقراطية الفرنسية غير هذه الأشياء؟!

والواقع هو أن تلك الطائفة من الأدباء، التي لقيت العنت من رجعية القيود التي فرضها «مترنخ»، لم تكن مدرسةً أدبية بمعنى الكلمة الدقيق؛ إذ لم يكن أعضاؤها ذوي فكرٍ واحد وعقيدةٍ واحدة، وإن اتفقوا جميعًا على ضرورة الإصلاح، فقد تجد منهم المعتدل الذي يُرضيه قسطٌ ضئيل من الحرية، وقد تجد منهم من لم يكن يُرضيه شيءٌ دون الانقلاب الشامل الذي يكتب السيادة السياسية للشعب على سائر السلطات. وعلى كل حال فقد كثر إنتاج الأناشيد القومية التي تثير الحماسة في قلوب الناس، ومن بينها النشيد المشهور الذي أنشأه «هوفمان فون فالرزليبن»[١] «ألمانيا، ألمانيا فوق الجميع»؛ فجاءت تلك الأناشيد بمثابة إعلان الحرب بين الشعب وأمرائه.

(١) فردناند فرايلجرات Ferdinand Freiligrath (١٨١٠–١٨٧٦م)

وكان «فرايلجرات» من الشعراء الذين خدموا قضية الشعب بما أنشدوا من شعر، وقد نشر بادئ ذي بدء طائفةً من القصائد استوقفت أنظار القراء لما كان فيها من خيالٍ بديع وإثارةٍ قوية للشعور، فقد أخذ ينشد شعره عن الغابة والصحراء وما فيها من وحوشٍ ضارية وأقوامٍ همج. والغاية التي كان يرمي إليها من كل ما كتب هي الثورة على كل ضروب الاستسلام والخنوع والجمود العقلي. ثم صدر له بعد ذلك مجموعاتٌ من الشعر لا يُضارعها في حلاوة النغم إلا القليل من الشعر الألماني. ومن عجيب أمر «فرايلجرات» أنه أول الأمر لم يكن يعتقد أن الشاعر يجوز له أن يدمج نفسه في تيار السياسة، لأن الفن ينبغي أن يكون أرفع من هذه المعارك الأرضية. لكنه لم يلبث أن قرر أن واجبه يدعوه في إلحاح إلى الوقوف إلى جانب الشعب في جهاده ضد أمرائه؛ فلماذا يسافر بخياله إلى الغابات القصيَّة والصحراوات البعيدة ليرى الحقيقة خشنةً عارية وليبحث عما يثير الشعور من وحشية وافتراس؟ ها هنا تحت سمعه وبصره ما هو أمرُّ وأفظع، وقد عقد رجاءه على ثورةٍ عنيفة يقوم بها الشعب لينتقل بها من استبداد الأمراء إلى النظام الجمهوري. وعلى هذا الوتر أخذ يعزف أشعاره، لكن أشعاره التي عزفها لم تنتهِ بأمته حيث أراد لها، بل

[١] Hoffmann von Fallersleben.

طوحت به إلى المنفى مع سائر من رفعوا أصواتهم بالحرية المنشودة، وكان منفاه لندن التي مكث فيها حتى صدر العفو عنه، وهنالك شغل نفسه بترجماتٍ رائعة إلى الشعر الألماني لبعض آيات الأدب الفرنسي والإنجليزي والأمريكي، لأن عبقريته المبدعة كانت قد احترقت بحرارة جهاده في سبيل قضيةٍ خاسرة.

(٢) عمانوئيل جايبل Eamnuel Geibel (١٨١٥–١٨٨٤م)

وهذا شاعرٌ آخر ناصَرَ الحركة الألمانية، لكنه ناصرها على نحوٍ آخر، فلم يدعُ إلى ثورة ولا إلى قتال، إنما دعا الأحزاب المختلفة إلى سلام ووئام لأن رجاءه الواحد كان الوحدة الألمانية. وقد حدث له أن دعاه السفير اليوناني في أثينا ليكون لابنه معلمًا، فانشرح صدرًا لهذه الفرصة التي سنحت ليشهد أثينا بعينَيه، وهنالك أنشد بعض قصائده الجياد، أنشدها للشعر في ذاته، لا لكي تكون أداةً سياسية، ثم نشرها بعد عودته، فأقبل الناس عليها؛ لأن نفوسهم كانت قد سئمت أن ترى قيثارة الشعر وسيلة تخدم أغراض السياسة. ولما أصدر ديوانه «أغاني يونيو» لم يشُكَّ عندئذٍ شاكٌّ أن «جايبل» قد استحقَّ إمارة الشعر في ألمانيا، ودعاه ملك بافاريا حيث لبث الشاعر عشيرا له في مدينة «ميونخ» أعوامًا عدة، كان خلالها على رأس مدرسةٍ أدبية تنادي بوجوب أن يكون الفن للفن لا لأي شيء آخر؛ وحاضر في الجامعة في موضوع الشعر وأصوله على أساس مذهبه ذاك. وإنك لتقرأ ما شئت من قصائده التي تملأ عدة مجلدات؛ فلا ترى إلا جمالًا فنيًّا لم يقصد به إلا الجمال الشعري نفسه، لكنه جمالٌ مرهفٌ رقيق عمل فيه إزميل الفنان حتى بالغ وغالى؛ فذهبت عنه الصلابة والقوة ومتانة البناء.

(٣) جوزيف فكتور فون شفل Josef Victor von Scheffel (١٨٢٦–١٨٨٦م)

«شِفِلْ» شاعر وقصصي تميز أدبه بفكاهته. وإنه لمن أبرع ألوان البراعة في الأديب أن يكون قلِقَ النفس ساخطًا ناقمًا متشائمًا، ولكنه إذا ما كتب، كتم في نفسه هذا كله ليتفكَّه ويسخر على نحو يُخيِّل معه لقارئه أن الرجل ذو نفسٍ مرحة قد فرغت من همومها، وأخذت تضحك لنفسها ولغيرها، ومن هذا القبيل كان «شِفِل» يؤنس القارئ بأدبه ويثير الغبطة في نفسه، ويحمله معه في انزلاقٍ سهل حتى النهاية، ولهذه الصفة في أدبه بات محببًا إلى القراء. وكانت قصيدته الروائية «نافخ البوق في ساكنجن» أوسع أثرٍ من نوعها

انتشارًا بين القراء طوال القرن التاسع عشر كله، وكانت تتخللها أغانٍ سرعان ما أصبحت على كل لسان، وهي في فنها تتبع أصول الأدب الابتداعي، على أنها أقل قيمة من آيته «إكهارد»[٢] التي لم يقبل القراء في ألمانيا في ذلك القرن على قصةٍ تاريخية بمثل ما أقبلوا على هذه القصة. وهو في هذه القصة يُصوِّر ديرًا في القرن العاشر كان مصدر ضوء في عهود أطبق فيها الظلام، واتخذ بطله فيها راهبًا تخيل أنه مغرم بامرأةٍ تحررت على النحو الحديث وأجرى الرسائل بينهما. على أن همه في القصة كان إجادة تصوير الحياة في القرن العاشر الذي درس الحياة فيه دراسةً دقيقةً متقنة، وهو في مجرى قصته كلما عرض حقيقة عن الحياة في ذلك القرن أحال القارئ إلى المرجع الذي استقى منه تلك الحقيقة، فأكسب ذلك قصته مسحةً علمية فوق مسحتها الأدبية. وتراه في قصته هذه يستخدم لونَين مختلفَين من اللغة والتعبير، فآنًا تراه يستعمل الألفاظ القديمة وطرائق التعبير العتيقة، وآنًا تراه يكتب باللغة الشائعة في عصره، وذلك لأن قصته بطبيعتها تحاول أن تربط الصلة بين رجلٍ عاش في القرن العاشر وامرأةٍ عاشت في العصر الحديث. وبعدُ، فهي قصة لو قرأها مؤرخ لألقى بها جانبًا لأنها تخلط حوادث عصرَين مختلفَين دون مراعاة للأمانة التاريخية، لكن «شفل» لم يقصد بها إلى المؤرخين، إنما قصد بها إلى القارئ العادي، الذي سيستمتع بقراءتها وسيفترُّ فمه في النهاية عن ابتسامة من يقول: ما أشبه الإنسان في عصرٍ وإن تقدم، به في عهدٍ وإن تأخر! ما أشد الشبه بيننا اليوم وبين أجدادنا الذين عاشوا في القرن العاشر!

(٤) جوتفريد كلر Gottfried Keller (١٨١٩–١٨٩٠م)

لكن ما لنا وللقرن العاشر الآن؟ إن هذا الحاضر الراهن الواقع ينادي حَمَلة الأقلام وأصحاب المواهب. هكذا كانت دعوة من أطلقوا على أنفسهم «ألمانيا الفتاة» لقد لبث الأدب القصصي ما يقرب من نصف قرن وهو يشغل نفسه بالحكايات تروي لنا عن الغريب والشاذ والخارق للمألوف، أو تروي لنا خيالًا يتتبع خطو «جيته» في قصته «ولهلم مايستر» وفي كلتا الحالتَين لم يكن المحكي عنه هو الواقع، فكنت تقرأ القصة فتصادف أشخاصًا يرحلون من مكان إلى مكان وهم يحلمون أو يتفلسفون، لكنهم لم يكونوا في

[٢] Ehhehard Der Trom Peter von Sakkingen.

حياتهم أشخاصًا من لحم ودم يعيشون عيشة الحاضر الواقع؛ فالوهم الذي تسلط على الأدب الابتداعي من أوله إلى آخره هو أن الواقع ليس فيه جمال ولا يصلح موضوعًا للأدب!

وبدأت محاولاتٌ أدبية تقاوم هذه النزعة الخيالية وتحاول أن توجِّه التيار نحو واقعيةٍ تُعنى بالحاضر الملموس. وعلى رأس هذا الفريق، بل على رأس الأدب القصصي الألماني إبان القرن التاسع عشر بغير استثناء، كان «كِلَر» وهو سويسري ولد في «زيورخ» وكانت وجهته الأولى أن يتعلم فن التصوير، ولبث في «ميونخ» عامَين في مدرسة الفنون ليتلقَّى أصول هذا الفن، لكنه أدرك عندئذٍ أنه أخطأ الاختيار لأن طبيعته لم تكن تميل به هذا الميل، وإذن فليبدأ حياته من جديد؛ هنا التحق بجامعة هيدلبرج حيث ظل عامَين، وبجامعة برلين حيث أقام خمس سنين، وهنالك أكمل قصته ذات الأجزاء الأربعة التي تُعَد آية آياته، والتي يروي فيها قصة حياته، وهي قصة «هنري الناشئ»[٣] — فظروف الحياة تطوح بشاب من «زيورخ» اسمه «هنري لي» — يرمز به إلى نفسه — إلى حياة تشبه في جملتها وبعض تفصيلاتها حياة الكاتب نفسه؟ ويذهب «هنري لي» هذا إلى «ميونخ» ليدرس الفن، وهكذا أخذ «كلر» يقصُّ لنا في شخص «هنري لي» اعتراكه مع الحياة وأحلامه، ما تحقق منها وما لم يتحقق، حتى إذا ما بلغ من العمر سنًّا عرف فيها أنه أخطأ الطريق الصواب الذي يتفق وطبيعته عاد إلى وطنه ومات مغمورًا مجهولًا. ولا يفوت الكاتب بالطبع أن يدرس في قصته هنا وهناك ذكريات طفولته وشبابه. على أن القصة في مجموعها صورةٌ جلية لحياة القرن التاسع عشر في نصوع وصدق كاد أن يبلغ بالكاتب ما يصح أن يسمى اعترافًا يصرح فيه بدخيلة نفسه التي يطويها غيره من الناس.

وللكاتب كذلك «أهل سلدفيلا»[٤] وهي مجموعة قصصٍ قصار، كما أن له غير هذه المجموعة مجموعاتٌ أخرى من الأقاصيص؛ فهو في هذا الفن الأدبي إمام، فلو عرفت أن الأدب الألماني من أكثر الآداب خصوبة في فن الأقصوصة، وأن «كلر» في ألمانيا زعيم هذا الفن، عرفت من عساه أن يكون. والعجيب أن جمهور القراء كاد ألا يعيره التفاتًا حتى دنا من ختام حياته، مع أنك لو استعرضت اليوم ما كُتب عن أدبه من المؤلفات لرأيتها تملأ مكتبة بأسرها.

[٣] Der Grune Heinrich.

[٤] Die Seute von Seldwyla.

كان «كلر» رجلًا له روح شاعر، وعينا عالم، ومزاج فنان، يحب الحياة في شتى أوضاعها. ولعل خير ما فيه فكاهته. وهو أديبٌ يكتب ليعلم، على نحو ما كان «جيته» يكتب أدبه، فرسالته في الحياة، هي أن يدرس حياة بني وطنه السويسريين وطبائعهم، ثم يصف تلك الحياة وهذه الطبائع وصفًا يرمي إلى غرض، هو رفع الشعب من حيث مُثله العليا في الحياة؛ وإذن فلا بد له لكي تأتي دراسته تامةً كاملة أن يكون دقيق الملاحظة فيما يقع حوله من حقائق، لا يفرق فيها بين جميل وقبيح؛ فلا ينبغي له أن يقف وقفة الثائر الغاضب الذي لا تقع عيناه إلا على الجوانب السوداء من الحياة، ثم لا ينبغي له أن يقف موقف صاحب المزاج الرقيق المُدلَّل الذي لا ينتقي مما حوله إلا الجميل الناصع، بل يجب أن يأخذ هذا وذاك لأن من هذا وذاك تتألف الحياة. إنه لا يريد أن يقدم للناس دواءً يجرعونه ليشفوا من مرض ألمَّ بهم، بل طعامًا سائغًا يأكلونه ليغذي أبدانهم وأرواحهم.

(٥) فرتز رويتر Fritz Reuter (١٨١٠–١٨٧٤م)

أراد «كلر» إذن أن يُصوِّر الواقع في أدبه، وأراد أن يصور بني وطنه من السويسريين بصفةٍ خاصة، لكنه مع ذلك لم يرد أن يحصر نفسه في سويسرا بمعنى أن يجعل صورته قاصرةً على خصائص السويسريين ولهجتهم في الحديث دون أن ينفذ خلال الخاص إلى العام، أي دون أن ينفذ خلال من يصورهم من السويسريين إلى تصوير ألمانيا بصفةٍ عامة، بل أراد أن ينسج أدبه على منوال «جيته» و«شلر» في أن تكون غايته القصوى هي تسجيل الخلق الألماني عامة والحياة الألمانية عامة باللغة الألمانية لا بلهجةٍ منها دون سائر اللهجات.

ولا كذلك كان «رويتر» الذي يشارك زميله «كلر» في الاتجاه الواقعي، لكنه يختلف عنه في تفسير الواقعية؛ إذ أراد أن يصور فئةً خاصة من بني وطنه وبلهجة هذه الفئة الخاصة، فإن شئت له مثيلًا من الأدب الإنجليزي، فهو «دكنز» ولذلك يقال عن «رويتر» إنه «دكنز الألماني». كان «رويتر» من سنِّه يزيد على الأربعين، وكان مدمنًا على الشراب محطمًا، ليس له رجاء أن يبني لنفسه مجدًا أو حياةً اجتماعية فيها شيء من بريق الأمل والبهجة. كان «رويتر» ذلك كله حين ظفر بأول نجاحٍ أدبي في حياته، وذلك حين أصدر كتابًا فيه صورٌ أدبية تشيع فيها الفكاهة، أنشأها بلهجة قومه في إقليمه الخاص من ألمانيا، إقليم «مكلنبرج». ولقد كان له من ذكريات ماضيه مَعينٌ دافقٌ يستمد منه القول في غير عسر؛ كان وهو شاب في عامه الثالث والعشرين طالبًا في جامعة «يينا»، يلبس ما يدل على أنه ينتمي إلى حزبٍ سياسيٍّ مُعيَّن، ويكفي هذا اتهامًا ليُحكَم عليه بالموت، ثم يرحمه الحاكم

ويجعل الحكم ثلاثين عامًا يقضيها المسكين في غيابة السجن، ولكنه يقضي من الثلاثين سبعًا ويصدر عنه العفو. لكنها كانت سبعة أعوام لقي فيها ما حطم رجاءه في حياته، فلم تكن لديه الهمة عندئذٍ أن يشمر لصعاب الحياة يحدوه الأمل؛ فأسلم نفسه إلى الشراب يأسًا، لكنها الزوجة الطيبة دائمًا تنفخ في زوجها المتهافت ما يعيد الصلابة إلى بنائه المتداعي، هي الزوجة التي شجعت زوجها أن يمضي في إنشائه الأدبي لأنه ممتاز، وأن يُصدر للناس كتابًا فيه مجموعة من الأغاني والقصص القصار مكتوبة بلهجة قومه، وهي لهجة كانت واسعة الانتشار في شمال ألمانيا، وكانت تلك خطوةً أولى سرعان ما تلاها قصصٌ طويلة كتبت له مجده الأدبي، فقد أخرج قصة «من حياتي في السجن» وقصة «من حياتي في المزرعة» قصَّ في الأولى قصته وهو سجين في غير مرارة الناقم، وقصَّ في الثانية — وهي آيته — قصة حياته بعد خروجه من السجن، في مزرعة في إقليمه، وها هنا وصف قومه وحياتهم بلهجتهم الخاصة، ولعله أراد أن يجعل لهذه اللهجة قيمةً أدبية، كالمصري الذي يكتب قصة بالمصرية العامية — مثلًا — محاولًا أن يجعل من هذه العامية لغةً صالحة للتعبير الجميل.

كان «رويتر» أديبًا موهوبًا في كتابة القصة، لكن موضع موهبته الخاصة هي الحكاية القصيرة والرواية عن حادثة تبعث على التفكُّه؛ ولهذا ترى قصصه الطوال — إذا استثنيت «من حياتي في المزرعة» — عبارة عن سلسلة من حكاياتٍ قصيرة وحوادث تُروى لما فيها من دعابة. وقد كان كما ذكرنا إقليميًّا في أدبه، ولذلك استمدَّ أشخاص قصصه من أهل إقليمه، وكتب بلهجةٍ إقليمه، ثم إذا ما تفكَّه تفكَّه، على نحو ما يفعل أهل ذلك الإقليم وهو يشبه «دكنز» في أنه حين يصور شخصًا يبالغ في صفةٍ واحدة من صفات هذا الشخص دون سائر صفاته، كأنه يرسم له رسمًا «كاريكاتوريا» وإن يكن في ذلك أقل مبالغة من «دكنز» لأنه كان أقرب منه إلى الواقعية التي تستمد من الحياة. ويكفي لتقدير «رويتر» أن نقول إنه إذ صور «مكلنبرج» صنع ما لم يستطع أن يصنعه أديبٌ آخر في ألمانيا لإقليمٍ آخر.

(٦) جستاف فريتاج Gustav Freytag (١٨١٦–١٨٩٥م)

«كلر» و«رويتر» كانا خير من كتب القصة في ألمانيا في القرن التاسع عشر، لكن ذلك لا يقتضي حتمًا أن يكونا أوسع أدباء القصة شهرةً عند جمهور القراء، فلجمهور القراء حكمٌ ربما اختلف عن حكم النقاد فيما بعدُ. وجمهور القراء في ألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان يؤثر أن يطالع لكاتبَين آخرَين، هما «فريتاج» و«سبيلهاجن».

وأول ما أريد لـ «فريتاج» أن يدرس ليكون أستاذًا متخصصًا في العلم، ودرس أديبنا الآثار، وخُصص له منصب في جامعة «برسلو»، لكنه لم يلبث أن ترك حياة العلم الجامعي ليجول في عالم الأدب والصحافة، وكان قد أصدر بالفعل بعض المسرحيات التي أهمها «الصحفيون»[٥] وهي بغير شك من أروع الملاهي التي تصادفك في أدب ألمانيا إبان القرن التاسع عشر، وهي — على الرغم من معالجتها لأمورٍ سياسية كانت تتعلق بعصرها، ومن وصفها لمنافسةٍ نشبت بين صحيفتَين إذ ذاك — لا تزال ملهاةً يراها النظارة في المسرح فتملؤهم غبطة وسرورًا، وهذا يكفي وحده دليلًا على جودة فنِّها في حبك المواقف التي تثير الضحك بحكم تكوينها، وفي إدارة الحديث بين الأشخاص.

على أن مجده الأدبي إنما ينبني على آيتَين أخريَين، أما أولاهما فقصة «ما له وعليه»[٦] التي أراد بها أن يصوِّر ألمانيا العاملة، فقد سئم هذه الدعوات النظرية التي أنفق أعضاء «ألمانيا الفتاة» جهدهم في نشرها، وجعل رسالته في هذه القصة استحثاث الطبقة الوسطى أن تنفض عن نفسها غبار التراخي والكسل، وأن تؤمن بقدسية العمل. فلا هو مما يسئم ولا هو مما ينزل بقدر العاملين. هو في هذه القصة يحاول أن يقنع قارئه أن رجلًا عاملًا من الطبقة الوسطى خير من شريفٍ كسلان من أهل الطبقة العليا. وأما قصته الأخرى فهي «المخطوط المفقود»[٧] وقد أراد أن يصور بهذه القصة حياة عالمٍ جامعي، تبدأ القصة بأن أستاذًا يفتقد مخطوطًا فلا يجده، ويظل يبحث عنه بحثًا أدى به إلى إهمال زوجته، ويحب الزوجة أمير، وأخيرًا ترزق الزوجة من زوجها ولدًا يعوض على الوالد الأستاذ مخطوطه المفقود.

(٧) فريدريش سبيلهاجن Friedrich Spielhagen (١٨٢٩–١٩١١م)

لم يكن «سبيلهاجن» مثل زميله «فريتاج» عدوًّا لـ «ألمانيا الفتاة» وما كانت تروِّج له من الآراء النظرية، بل كان متأثرًا بها وبآرائها تلك، فلم تكن القصة في يديه إلا مناقشة آراء! إذ هو يختار أشخاصه بحيث يمثل كلٌّ منهم مذهبًا فكريًّا معينًا، ويدافع عنه، وبهذا جاءت

---

[٥] Die Journalisten.

[٦] Soll und Haben.

[٧] Die verlarane, Handschrift.

قصصه تعليميةً إلى حدٍّ كبير، أو قل لم تكن القصة عنده فنًّا مقصودًا لذاته، بل قصد بها أن تكون أداة لنشر فكرة أو أفكارٍ معينة يريد لقرائه أن يعتنقوها. ومن أهم قصصه «غمار الناس»[٨] التي كان يرمي بها إلى إصلاح الطبقات العاملة ومحاربة أصحاب رءوس المال. وتنتهي القصة نهايةً مفجعة؛ فقد أراد الكاتب لأمرٍ ما أن يجعل أمله في إصلاح المجتمع لا يتحقق، ويموت بطله في مبارزة. وله كذلك قصة «المطرقة والسندان»[٩] وقصة «طوفان العاصفة»[١٠] ربط فيها علاقة بين الأزمات المالية التي اجتاحت ألمانيا بعد الحرب الفرنسية الألمانية وبين عاصفةٍ عنيفة هبَّت على بحر البلطيق.

عاش «سبيلهاجن» حتى عُمِّر، وجاء الجيل الجديد فوجده يكتب على أساسٍ عتيق، فلم يرضَ عما يكتبه.

(٨) ريتشارد فاجنر Richard Wagnenr (١٨١٣–١٨٨٣م)

شهدت الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر نصرًا عظيمًا تُحرزه ألمانيا على عدوتها فرنسا؛ فشهدت نتيجة لهذا النصر أمةً ألمانية تتحد أجزاؤها. فإن كان لأديب أن يكتب فإما أن يكتب ليعبر عن الروح القومي الجديد، وإما أن يكتب على غير هذا الأساس فلا يجد لكتابته قارئًا. وكان «فاجنر» أول أديب يُغذِّي في قومه هذا العنصر الجديد.

ولد «فاجنر» في ليبزج، وأبدى منذ نعومة أظفاره بوادر تنمُّ عن موهبةٍ في الموسيقى، ثم لم يكد يفصح عن نفسه حتى أحب المسرح وأدبه. وقرن الموسيقى بالمسرح؛ فجاء إنتاجه مؤلفًا من هذين العنصرَين على نحوٍ يستحيل معه أن تتحدث عن أدبه بغير موسيقاه. إنه شاعر بدأ بشعره عهدًا جديدًا في الأدب الألماني، هو شاعر خلق لشعره صورةً فنية لم يسبقه إليها شاعرٌ آخر، وإنها لصورةٌ فنية تتبلور فيها خصائص الألمان دون سائر الشعوب، ولعلها أهم ما أضافه الألمان إلى تراث العالم في الفنون، لكنه على عظمته الخالدة، لن يجد المكان الذي هو جدير به هنا في هذا الكتاب، لأن الشاعر فيه — كما قلنا — جزء لا يتجزأ من الموسيقى، ولأن «فاجنر» بغير موسيقاه ليس من «فاجنر»

---

[٨] In Reihi und Glied.

[٩] Hammer und Amboss.

[١٠] Sturmflut.

في قليل أو كثير. اقرأه أدبًا خالصًا بعيدًا عن الآلات الموسيقية التي تعزفه، فلن تجد في أكثر شعره ما يستحق أن يخلد. إن «فاجنر» على حقيقته يجد مكانته الصحيحة في كتاب يؤرخ للموسيقى لا في كتاب يؤرخ للأدب؛ هو من أسرة «موزار» و«بيتهوفن» لا من أسرة «جيته» و«شلر»، وإذن فلا يسعنا ها هنا إلا أن نشير إلى عظمته دون أن نذكر شيئًا عن رسالته.

القسم الرابع

الأدب الروسي في القرن التاسع عشر

لم نذكر شيئًا عن الأدب الروسي في الأجزاء الماضية، ونحن إذ نبدأ لك قصته من أوائل القرن التاسع عشر، لا يفوتنا أن نذكر شيئَين: الأول هو أن الأدب الروسي لم يبدأ في أول القرن التاسع عشر بدءًا جاء بعد عدم وخلاء، إنما سبقت ذلك البدء خطوات كانت جديرة بالذكر لولا ما تحتمه طبيعة هذا الكتاب. والشيء الثاني هو أن النهضة في الروسيا لم تبدأ مع النهضة في سائر الأقطار الأوروبية، أي في القرنَين الخامس عشر والسادس عشر، بل تأخرت ما يزيد على قرنَين، وتستطيع أن تقول إن نهضتها الأدبية الحقة لم تثمر إلا في بداية القرن التاسع عشر، وأما قبل ذلك فكان عصرًا تُصاغ فيه اللغة وتُنشد فيه الملاحم. وإنها لظاهرة تستوقف الباحثين أحيانًا: لماذا تلكأت الروسيا في الطريق دون سائر الأمم الأوروبية؟ لماذا شهد الجانب الغربي من أوروبا من أشعلوا له منار العلم ووسعوا له أفق المعرفة من أمثال ديكارت وجاليليو ونيوتن وكولمبس، على حين لبثت الروسيا بعد ذلك قرونًا في ظلمة الجهل والتخريف؟ ومما يقال تعليلًا لهذه الظاهرة أن أهل الروسيا خلال تلك القرون الحالكة من تاريخها كانوا يحيون حياةً تُشبع الحسَّ؛ فكان حتمًا أن يتأخر الفكر. ومهما يكن من أمر هذه الظاهرة وتعليلها، فنحن إنما يعنينا من الأدب الروسي ما كان حيًّا ناهضًا، وهذا الأدب الحي الناهض — بعد استثناءاتٍ قليلة — قد ظهر مع بداية القرن التاسع عشر.

ولا نحسب القارئ — إذ نذكر له بداية القرن التاسع عشر — إلا ذاكرًا ما أسلفناه له عن هذه الفترة الأدبية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا؛ فقد ذكرنا له في هذه الحالات كلها أنه كان أدبًا ابتداعيًّا عُرف بخصائصَ معينة حاولنا تلخيصها في أول هذا الكتاب، لكن

الأدب الروسي في هذه الفترة نفسها لم يَسِرْ في الطريق عينها ولم يتسم بالخصائص التي تميزت بها الآداب الأوروبية عندئذٍ، إلا خاصةً واحدة، لعلها كانت في الأدب الروسي أبرز وأوضح منها في سائر الآداب الأوروبية، وهي الثورة على الماضي وجهاد الأدباء في سبيل التحرر من أوضاع القديم. ومما يستلفت النظر في هذا الصدد أن عناصر التجديد وعناصر التقليد أخذت في الروسيا وضعًا مقلوبًا بالنسبة لما حدث في سائر الأقطار الأوروبية؛ ففي هذه الأقطار كان الثائرون من الشعب وكان الجامدون من الطبقات العليا، وهذا ترتيبٌ معقول، لأن الطبقات العليا هي التي كان يهمها أن تظل الأمور على وضعها الذي مكَّن لهم من العلو والارتفاع، أما في الروسيا فكان دعاة التجديد من العِلْية وكان الجامدون من غمار الشعب.

الأدب الروسي في القرن التاسع عشر

(١) إسكندر بوشكين Alexander Pouchkine (١٧٩٩–١٨٣٧م)

حين بدأ «بوشكين» يقرض الشعر في بلاده، كانت أوروبا الغربية تضطرب وتموج بأعقاب الثورة الفرنسية وبالدعوة ينطلق صوتها من كل ناحية بالحرية، فلا يصل إلى الروسيا من تلك الصرخات الداوية إلا أصداءٌ خافتة؛ فلعلها كانت في شغل عن تيار الحوادث تستجمع من أعماق ماضيها المظلم ما عسى أن يصادفه العبقري من عناصر وخيوط، فيصوغها وينسجها على نحوٍ يصوِّر لبلاده وللعالم أجمع شخصيةً جديدة وفكرًا جديدًا وشعورًا جديدًا تتسم به الروسيا فتتفرد به دون سائر الأقطار. وقد كان «بوشكين» من الأُلى صاغوا هذه الشخصية الجديدة وهي لم تزل في دور نشأتها. ولئن كان «بوشكين» يمثل شخصية بلاده وسماتها، فلا ينبغي أن يتخذ القارئ من ذلك دليلًا على أنه لم يكن شاعرًا إنسانيًّا يعلو بأدبه عن ظروف الزمان والمكان، ويتجه بقلمه وشعوره نحو الإنسان أنَّى كان وكائنًا من كان؛ إذ ليس ثمة من تناقض بين الوجهَين، فقد ينظر الأديب إلى الإنسانية كلها خلال أمته وحدها، بل خلال أسرةٍ واحدة أو فردٍ واحد.

تتصل حياة شاعرنا «بوشكين» بنتاجه الأدبي اتصالًا بحيث لا يمكن التحدث عن جانب منهما دون جانب؛ فقد عاش الشاعر كل سطر جرى به قلمه، فجاءت آثاره أقوى ما تكون الآثار الأدبية دليلًا على شخصية الكاتب ومزاجه وعناصر تكوينه، فهو روسيٌّ تجري في عروقه دماءٌ أفريقية تحدَّرت إليه من جده لأمه وهو زنجيٌّ كان في حاشية بطرس الأكبر، وأما أبوه فقد كان رجلًا من الأشراف في عهد «كاترين الثانية» وكان له ما للأشراف من حاشيةٍ رقيقة ومعرفةٍ منوعة عن أشياءَ معينة لا بد لرجل الطبقة الرفيعة من الإلمام بها، وكان متأثرًا على وجهٍ أخصَّ بآراء فولتير، وبالثقافة الفرنسية عامة، فأعدَّ

لابنه من المعلمين من ثقفوه على النحو الذي أحبه أبوه، وقام هؤلاء المعلمون بواجبهم على خير وجه، حتى إن تلميذهم — في رجولته — كتب في رسالةٍ لصديق يقول: «سأكتب لك بلغة أوروبا (أي الفرنسية) لأني أعرَفُ بدخائلها مني بلغة بلادي.»

كان «بوشكين» وهو طالب أمْيَل إلى الأدب منه إلى مواصلة درسه، فبينما تراه ينشر القصائد التي تُصادِف الاعجاب، ترى أساتذته لا يبشرون ذويه بمستقبلٍ زاهر. ولم يكد يغادر معهده حتى ساهم بنشاطه في جماعةٍ أدبيةٍ سياسية؛ ينشئ القصيدة ويتلوها على زملائه — وكان منهم الناقدون الذين يُعتدُّ برأيهم — فيدهش الزملاء لما يرونه في إنشاء الفتى من طابعٍ جديد. وما هو إلا أن نشر الشاعر قصيدةً كلها إفك وفحش حتى كادت تودي به إلى مطارح النفي في سيبيريا، لولا أن توسط له شاعرٌ كانت له مكانته إذ ذاك، هو «كرمزين»[1] فاستُبدلت الأقاليم الجنوبية بسيبيريا. وشاء الله أن يكون هذا النفي للشاعر خيرًا وبركة، لأنه استبدل برفقة الشر في بطرسبرج رفيقَين كان لهما أبلغ الأثر في نتاجه الأدبي، وهما جبال القوقاز أولًا والشاعر الإنجليزي «بيرن» ثانيًا؛ فقد أنشأ في منفاه قصائد نمَّت عن مبلغ نبوغه من ناحية، وأضفَتْ على خطايا ماضيه ظلًّا من العفو من ناحيةٍ أخرى. فمن وحي القوقاز و«بيرن» استمد الشاعر قصائده «سجين القوقاز» و«ينبوع باكتشسارى» و«الغجر» والأجزاء الأولى من آيته الكبرى «يوجين أونيجين»[2] فهو في قصائده تلك استمدَّ مناظره من القوقاز وطرائق التعبير من «بيرن»؛ «سجين القوقاز» شبيهة بقصيدة «بيرن» «تشايلد هارُلد» لولا أنها تزيد عليها في غزارة العاطفة؛ و«ينبوع باكتشسارى» وصف للصراع يقوم بين نظامَين اجتماعيَّين، نظام الزوجات العدة اللائي يَكُنَّ للرجل «حريمًا»، ونظام الزوجة الواحدة التي ينشئ الرجل بناء أسرته على أساس حبها. وفي قصيدة «الغجر» يصور الشاعر بطله بحيث يجعله يفرُّ من أوضاع المجتمع فرارًا، لأنها تقوم كلها على الجمود والخداع، وبطله هذا هو في الحقيقة صورة صادقة لـ «بيرن» الذي اهتدى الشاعر بهديه، ولكنا يجب هنا أن نذكر أن «بوشكين» لم يتأثر بـ «بيرن» إلا من حيث ظاهره، أعني أنه حاكى «بيرن» في شذوذه وفي إسرافه في فرديته التي تحدى بها تقاليد المجتمع وأوضاعه، لكنه لم يتغلغل إلى أعماق الشاعر الإنجليزي ليتقمص روحه.

[1] Karamzine.

[2] Eugène Omièguine.

طُرد «بوشكين» من مدينة بطرسبرج لأنه — كما أسلفنا — لم يراعِ الأوضاع الخلقية في إحدى قصائده، وها هو ذا يقترف جرمًا اجتماعيًّا آخر وهو في منفاه من الإقليم الجنوبي من روسيا، وذلك أن رحالةً إنجليزيًّا صادفه في مدينة أودسا، وعرَّفه بشيء من شعر «شلي» الشاعر الإنجليزي، فما هو إلا أن قرأ «بوشكين» قصيدة شلي «بروميثيوس الطليق» حتى تأثر بما فيها من نزعة تميل إلى الإلحاد، ثم بالغ في ذلك وأسرف، حتى لم يتورع عن إعلان إلحاده، فلم يدرِ أولو الأمر ما يصنعون به سوى أن أرسلوه إلى أبيه في قريةٍ صغيرةٍ نائية ليكون مسئولًا عنه، وشدد الوالد من ناحيته الرقابة على ولده المتمرد؛ فكان يطالع خطاباته ويمنعه من زيارة أصدقائه. لكن الشاعر الثائر حطم من هذه القيود بعض الشيء، وأخذ يخالط الأصدقاء، ويتصل بالأدباء، ومضى في إنشاء كبرى آياته «يوجين أونيجين».

تتألف قصيدة «يوجين أونيجين» من سبعة آلاف بيت، تدور كلها حول موضوعٍ تافه تعجب كيف استطاع الشاعر أن يجعل منه آيةً رائعة، فأونيجين أراد العزلة في مكانٍ ريفي، حيث عرف فتاةً اسمها «تاتيانا»، لم يبدأها بالحب، بل أراد أن ينظر إليها من عليائه نظرة يخالطها ازدراء، فهاجمته هي بخطاب أعلنته فيه بحبها له، لكنه يجيبها نافرًا بقوله إنه لم يكن الرجل الصالح لحبها، ويفترقان، وتنسلخ أعوام، ويجتمعان مرةً أخرى، حيث يجد الرجل نفسه في حضرة أميرةٍ جميلة، إلى جانبها زوجها، ومن حولها الحاشية والمعجبون، ويدرك الرجل أن الأميرة هي فتاته الأولى «تاتيانا»، فيكتب لها هو بحبه هذه المرة بدل أن تكتب له، فتجيبه على نحو شبيه بما أجابها به في المرة الأولى «لا أستطيع أن أهبك نفسي، لقد أحببتك وما أزال أحبك، لكنني متزوجة ولزام عليَّ أن أصون عهد الزواج.» هذه هي القصة، وهي — كما ترى — من البساطة بحيث يستحيل على شاعرٍ فرنسي أو إنجليزي أو ألماني أن يتخذ منها موضوعًا لما يُشبه الملحمة الطويلة، لكن شاعرنا روسي وما لا يصلح هناك يصلح هنا، ففي هذه البساطة شيء من صميم الروح الروسي، ولا عجب أن ترى بعض السهول في تلك البلاد لم يغدق عليها الله كثيرًا من أنعمه، ومع ذلك ينظر أهلها إليها فإذا هي في أعينهم جنةٌ فيحاء. ولعل أبرز ما يستوقف النظر من هذه الآية الأدبية، صورة «أونيجين»؛ فهو نمط لشخص لا يمكن أن تراه إلا في الروسيا، لسببٍ بسيطٍ جدًّا، وهو أنه روسيٌّ صميم؛ هو صورة للروسي من الأشراف الذي وضعته حياته بين جماعة من الناس حيث لا يعرف لنفسه صناعة يمارسها، فإذا هو أخرج من هذه البيئة كانت حيرته أشد وأصعب، هو رجل من الأشراف الذين كان عليهم

بحكم موضعهم من المجتمع أن يخدموا القيصر، فإذا أنت حررتهم من هذه العبودية للقيصر لم يعرفوا ماذا يصنعون بهذه الحرية التي ظفروا بها، مثلهم في ذلك مثل الزنجي الذي لم يُصِبْ شيئًا من مدنية أو علم، أهديتَ إليه مذياعًا له قيمته عند من يعرف كيف يستخدمه. هو رجلٌ روسي من طبقة الأشراف يدرك تمام الإدراك أنه يحيا حياةً فارغةً عقيمة، ولكنه في الوقت نفسه لا يدري كيف سبيل الخلاص مما أراد له المجتمع أن يكون، فترى «أونيجين» — على يدي «بوشكين» — يحاول محاولاتٍ عدة، فيجيد البداية ثم يعجز دائمًا عن بلوغ النهاية في أي عمل يبدؤه، وهو دائمًا في موقفِ مَنْ يرتقب حدوث شيء يغيِّر له الحياة، لكن شيئًا لا يحدث، وتمضي حياته على هذا النحو عامًا بعد عام، حتى إذا ما بلغ مرحلةً متأخرة بعض الشيء من عمره، ورأى عبث الحياة التي يحياها، صمم أن يحب كما يحب سائرُ عباد الله، لكن الحياة تجيبه في نغمة الهازئ: «لقد فات أوانك، انظر إلى وجهك، لقد تجعَّد إهابُه.» وقل كذلك عن شخصية «أونيجين» إنها تصوِّر الروسي إذا تحضَّر وباعدت الحضارة بينه وبين غمار الناس من بني وطنه، فتراه يتيه بفكره بين المذاهب النظرية، فآنًا يلوذ بالاشتراكية أو الشيوعية، وآنًا لا يجد الخلاص إلا في الفوضى التي تهدم كل أركان المجتمع؛ كل ذلك سعيًا وراء مثلٍ أعلى يلتمسه ولا يراه. والحقيقة أن شخصية «أونيجين» فيها هذا كله وأكثر، لأن «بوشكين» عرف كيف يصوره بحيث يستوعب به الحياة الروسية في شتى أصولها وعناصرها؛ ما خفي منها وما ظهر.

وكذلك «تاتيانا» التي أحبَّت «أونيجين» يتمثل في شخصها صورة المرأة الروسية من حيث قوة العزم الذي يساير الرقة والرشاقة في غير تناقض بين الصفتَين، وكذلك هي تصور المرأة الروسية في إخلاصها لواجبها، وهي خلة ورثتها المرأة الروسية على تعاقب الأجيال؛ إذ كانت الحرب تدعو الرجال إلى ميدان القتال فيقع عبء الأسرة عليها. وهنا نحب أن نلاحظ للقارئ أن «بوشكين» استعار كثيرًا جدًّا في تصويره لشخصية «تاتيانا» من «روسو» في كتابه «هلويز الجديدة»، بل إن كثيرًا من الأجزاء لا يزيد على ترجمةٍ صريحة من هذا الكتاب، ومع ذلك لم تنقص قيمة الأثر الأدبي بهذا النقل، لأن الأديب عرف كيف يستفيد من العناصر المستعارة في تصوير شيءٍ جديد.

على أننا إذ نزعم أن «بوشكين» قد صور الحياة الروسية في «يوجين أونيجين» إنما نريد بصفةٍ خاصة جانبًا معينًا؛ هو جانب الحياة كما رآها «أونيجين» أي كما كانت تبدو للرجل من طبقة الأشراف، الذي كانت الحياة عنده تعني أن يخطر مختالًا في الشوارع

الكبرى، وأن يتناول غداءه أو عشاءه في المطاعم الفاخرة، وأن يقضي مساءه في مسرح أو مرقص، وكان الشعور الرقيق عنده يعني أن يحسد موج البحر على ما ينعم به من سعادة وهو يلطم قدمَي مرأةٍ حسناء. فلئن عدت قصيدة «يوجين أونيجين» بمثابة الموسوعة التي تصور كل ما في الحياة الروسية، فلا بد أن نذكر أن الحياة الروسية في صميمها إذ ذاك — أعني حياة الأشراف — كان قوامها طعامًا وشرابًا ورقصًا وذهابًا إلى مسارح التمثيل وضيقًا بالحياة وحبًّا للنساء على سبيل التسلية في أوقات الفراغ، ثم تألُّمًا لما لا بد أن ينتهي إليه هذا النوع من الغرام العابث أو ذلك اللون من الضيق بالحياة الذي أساسه التعطل عن أداء عملٍ مفيد. تلك كانت الحياة في طبقة الأشراف، وإلى هذه الطبقة اتجه «بوشكين» بعينَيه تلاحظان، وبقلمه يسجل.

كان «بوشكين» أول أمره معنيًّا بالحياة الروسية، يريد أن يصورها في أدبه ليصلحها؛ لكنه عاد فأدرك أنه إنما ينفق مجهوده عبثًا، «فلقد أراد لي الشيطان أن أولد في هذه البلاد بما وهبني الله من نبوغ ومن قلب.» هكذا قال عن نفسه، حين اعتزم أن يأوي إلى حظيرة الأدب للأدب ذاته، فدرس «جيته» ثم درس «شيكسبير» إلى جانب دراسته للشاعر الروسي الذي سبقه إلى الوجود وعاصره بعض الحين «كرمزين» وأخذ في عزلته — حيث كان لا يزال في منفاه من الإقليم الجنوبي من روسيا — يعوض لنفسه نقص دراسته، وفي هذا الوقت نفسه، أخذت مربيةٌ عجوز في دار أبيه، تقصُّ عليه شيئًا من الأساطير الشعبية. ومضى «بوشكين» في إنتاجه الأدبي متأثرًا بهذا كله، فكتب «بورس جودونوف»[٣] الذي صور في شخصه رجلًا جمع ثلاثًا من شخصيات شيكسبير، هم «رتشرد الثالث» و«ماكبث» و«هنري الرابع»، وكذلك كتب رواية عن رجل من الأشراف، أسماها «الكونت نولين»[٤] استلفتت الأنظار في بطرسبرج، وبلغ أمرها القيصر؛ وما هي إلا فترةٌ قصيرة تمضي بعد ذلك، حتى يأتي رجال الشرطة فيحملون الأديب في عربة إلى «بطرسبرج» ليَمْثُل بين يدَي القيصر، وهنالك تاب واستغفر، فعفا عنه القيصر، وأذن له أن يقيم في بطرسبرج إذا شاء، فانغمس أديبنا في حياة المتعة الجسدية وذهب عنه الوحي الشعري، إلا قليلًا.

[٣] Boris Godounov.

[٤] Count Nouline.

(٢) ميخائيل ليرمونتوف Michael Lermontov (١٨١١–١٨٤١م)

وهذا شاعرٌ آخر، كان لجبال القوقاز وللشاعر الإنجليزي «بيرن» أكبر الأثر في حياته وإنتاجه، كما كان لهما أكبر الأثر في حياة «بوشكين»، وهو كذلك من أسرةٍ نبيلة، ترجع أصولها إلى اسكتلندة. وقد تعهدت تربيته مربيةٌ ألمانية ومعلمٌ فرنسي جعل منه رجلًا يعبد نابليون ويحكم على الأدب بالذوق الفرنسي، لكنه مع ذلك لم يستطع أن يُباعِد بينه وبين الأساطير الشعبية الروسية التي رأى الشاعر فيها جمالًا لم يعدله شيء في الأدب الفرنسي كله، ثم هو كذلك — مثل «بوشكين» — لم يفلح في دراسته وطُرد من الجامعة، ليلتحق بالجيش عامَين عاش خلالهما كما يعيش سائر الضباط، لولا أنه «أضاف إلى خمره شيئًا من الشعر» وله في هذه الفترة بعض الآثار الأدبية، من بينها صورةٌ شرقية أطلق عليها «الحاج أبرق»[٥] كان متأثرًا فيها بشعر «بيرن».

كان «ليرمونتوف» متشائمًا في نظرته إلى الحياة، وعبر عن تشاؤمه هذا في خير إنتاجه الأدبي «الشيطان»، ولعل مصدر ضيقه بحياته عقدة النقص التي استولت عليه ولوَّنت وجهة نظره، والتي نشأت عن قبح تكوينه الجسمي وربكته كلما وجد نفسه في جماعة من الناس، حتى إنه كثيرًا ما كان ينعقد لسانه ويُرتج عليه القول؛ فأدت به عقدة النقص هذه إلى الشعور بالمرارة النفسية والحقد على سائر الناس والنفور من المجتمع، كما أدت إلى نتيجةٍ طبيعية أخرى وهي أن يمقته الناس. كان إذا ما تعقب امرأةً بغزله وعاطفته، فإنما يصنع ذلك ليهجرها في اللحظة التي تستجيب لغزله وعاطفته، فكأنما هو يحب ليَكْره، أو كأنه أراد بذلك أن ينتقم من عدوه الإنسان. نقول إن هذه النظرة السوداء وجدت سبيلها إلى التعبير في قصيدة «الشيطان» التي أنشأها وهو في منفاه بجبال القوقاز، فقد زاد الشبه بين حياته وحياة «بوشكين» بنفيه إلى القوقاز عقابًا له على قصيدة أنشأها في بطرسبرج، وأثارت غضب أولي الأمر؛ فاتخذ من مناظر الطبيعة في القوقاز بطانةً لقصيدته كما فعل من قبله «بوشكين»، والفرق بينهما في ذلك هو أن «بوشكين» كاد أن يصف المناظر وصف العالم الجغرافي الذي يتحرى دقة الوصف، أما «ليرمونتوف» فلا يُعنى بدقة التفصيلات بقدر ما يعنى بإخراج الطبيعة في صورة كائنٍ حي يكاد

---

[٥] Hadji-Abrek.

يهتزُّ بفعل العاطفة كما يهتز بفعلها الإنسان. ومما يلاحظ على تصويره للشيطان أنه أخرجه في صورة تختلف كل الاختلاف عن الشيطان في قصيدة «ملتن» الفردوس المفقود، كما تختلف عن الشيطان على يدَي «بيرن»، فشيطان «ملتن» و«بيرن» يعذِّب الإنسان، ولكنه يعلو به في معركته نحو الحرية والمعرفة، أما شيطان «ليرمونتوف» فعلى الرغم من أنه يعلن أنه «أمير العرفان والحرية» فهو لا يصنع شيئًا يبرر به هذه التسمية، بل هو يؤسس ملكه في نطاق الشهوات الإنسانية واللذائذ الحسية أكثر مما يقيمه في دائرة الطموح الفكري.

عاد «ليرمونتوف» من منفاه في القوقاز إلى بطرسبرج ومعه قصيدتان؛ «الشيطان» و«أغنية عن إيفان» التي رسم فيها صورة «إيفان الفظيع» أحد قياصرة الروسيا في القرن السادس عشر، كما صوَّرته الأساطير والأشعار التي قيلت فيه، فيقدم لنا الشاعر في هذه القصيدة صورةً لمبارزة حضرها القيصر بين تاجر من موسكو ورجل من رفقاء القيصر انتهك حرمة زوجة التاجر، وضرب التاجر عدوه في المبارزة ضربةً أردته قتيلًا، فجيء به إلى القيصر:

– ألم تكن ضربتك له عن عمد؟

– نعم أيها القيصر، قتلته بإرادتي، ولن أنبئك لماذا قتلته، لكني سأبوح بالدافع أمام الله وحده.

– لقد أحسنتَ صنعًا، أيها الصديق، أيها المصارع الجريء، أيها التاجر ابن التاجر؛ لقد أحسنتَ صنعًا إذ أجبتني بما يرضي منك الضمير، وسأغدق من مالي على زوجتك وبنيك الأيتام، وسأبيح لإخوتك أن يتنقلوا بتجارتهم في طول البلاد وعرضها، وإنها لملكٌ فسيح الأرجاء، دون أن يدفعوا عن ذلك ضريبة، أما أنت يا صديقي، فاذهب إلى المشنقة، واستصحب معك إليها رأسك الثائر، وسآمر بحد الفأس أن يُسنَّ، وبالجلاد أن يرتدي خير ثيابه وأحسن زينته، وبالناقوس الكبير أن يُدَقَّ، ليعلم أهل موسكو جميعًا أنك أنت كذلك كنت موضع رحمتي.

وهكذا مضى الشاعر في قصته المنظومة، فجاء فيها بوصف وحوار وتصوير بلغ الغاية من القوة والإجادة في بساطة لا تكلُّف فيها ولا تصنُّع.

وله كذلك مجموعة من قصصٍ نثرية أطلق عليها «بطل زماننا»، قيل إنه يصور نفسه فيها إذ يروي قصة حياته، والحقيقة أنه صوَّر زمانه في شخص من خياله، مستفيدًا في ذلك طبعًا بتجاربه؛ وهو في هذا الكتاب متأثر بكتاب الشاعر الفرنسي «ميسيه»

«اعترافات ابن العصر»، ولو أنه كانت تُعوِزه بعض صفات «ميسيه» كالصراحة التي لا تخشى من إعلان الحق، والدقة المرهفة التي لا تفوتها ألطف الخواطر والمشاعر.

(٣) نقولا جوجول Nicholas Gogol (١٨٠٩–١٨٥٢م)

نشأ هذا القصصيُّ النابغ حين كانت تكتنف الروسيا رجعيةٌ قاتلة، ولم تكن الروسيا في تلك الرجعية بمعزل عن سائر الأقطار الأوروبية، بل هي روحٌ عامةٌ شملت القارة كلها عقب الثورة الفرنسية وحروب نابليون. وما ظنك بدولة تعلن رسميًّا أنها ستحمل أساس دستورها طغيانًا صارمًا ورقابة على اللسان والقلم؟ وما هي إلا أن تلبي الصحافة هذه الدعوة، بل ما هو إلا أن يصغي المجتمع كله صاغرًا لهذا الصوت الرجعي الذي يناديه؛ فسار الأدب والشرطة يدًا في يدٍ صديقَين تآزرا على قتل التجديد والثورة على القديم، وكأنما تسابق الأدباء أيهم يكون أشد جمودًا وأكثر استسلامًا. ولقد نقد ناقد كاتبًا من الكتاب إذ ذاك بأنه كان يكتب ما يؤمر به، فأجابه الكاتب بقوله: «لو أُمرت غدًا أن تكون صناعتي توليد النساء لصدعت بالأمر.» ونهضت جماعةٌ أدبيةٌ رجعية تدعو إلى إعادة المجد القديم لاتخاذه مثلًا أعلى للحياة الحاضرة، فكان ذلك في الحقيقة ستارًا يخفي وراءه جمودًا يريد أن يُقلِّم أظافر الحرية الفردية ويقصَّ جناحَيها، وإذا أنت منعت الحرية الفردية عن السير إلى الأمام فقد طمست مبادئ الحضارة الإنسانية التي لا حضارة بغيرها.

في هذا الجو الفكري ولد «جوجول» لأبٍ مزارع يملك أرضه التي يفلحها، ولم يكد ينخرط في سلك معهده الدراسي حتى بدت عليه بوادر الأدب القصصي والروائي قويةً ناصعة، فنشر في مجلة المعهد قصةً تسلسلت حلقاتها في أعدادٍ متتابعة، ثم نشر في هذه المجلة أيضًا مأساةً لم يكن فيها قويَّ الأصالة والابتكار. وكلٌّ من القصة والمأساة تأثر فيهما بالأدب الألماني، على الرغم من أنه ما فتئ يعلن لإخوانه مقته «للرياضة، واللغتين اليونانية واللاتينية، والألمان». فقد كره الألمان كراهةً بثها فيما بعدُ في تصويره لشخص في إحدى قصصه أطلق عليه «شلر» وخلع عليه ما كان يعتقد أنه يصور الخلق الألماني، وأهم جوانبه التقتير من ناحية والإسراف في النظام من ناحيةٍ أخرى، فجعل «شلر» في القصة يجدع أنفه ليوفر ثمن النشوق الذي اعتاد أن يتنشقه، ثم جعله يبالغ في تنظيم حياته فلا يضع الفلفل في طعامه إلا بعد وزن وتقدير وحساب.

ترك الجامعة وله من عمره ثمانية عشر عامًا، مصممًا أن يؤدي لأمته عملًا جليلًا يخلد به؛ فهو في تلك السن الباكرة أدرك أنه عبقري وأن الناس أساءوا إلى عبقريته ولم

يقدروها قدرها. وقد كانت تستولي عليه خلتان رئيسيتان أخذتا تضخمان في نفسه حتى أصبحتا قوام شخصيته كلها، الأولى زهد فيما يقبل عليه الناس من أسباب المتعة، والثانية رغبةٌ قوية في القوة والسيطرة، بهذه الروح أخذ سمته نحو بطرسبرج، حيث استخدم في إحدى وظائف الدولة الصغيرة، ثم لم يلبث أن تركها بعد أن ملأ جعبته من أنماط الشخصيات التي صادفها في دواوين الحكومة؛ الشخصيات التي تنتفخ أوداجها بأبهة المنصب! واضطرب أمره حينًا، فآنًا يعتزم التمثيل، وآنًا يرتحل ويسافر، وتارةً يخلد في داره ليكتب شعرًا في حبه الفاشل، متوهمًا أن أيدي القراء ستتلقفه من نافذات المكاتب، وإذا به يُعرض في نافذات المكاتب حينًا لا تمتد إليه يدٌ واحدة بالشراء، فيجمعه ليشعل فيه النار في غرفة استأجرها لذلك.

هذه الصدمات وأشباهها كثيرة الحدوث لمن يبدأ حياته الأدبية من الشباب، لكنها قليلًا ما تنتهي إلى مثل ما انتهت إليه عند «جوجول»، فقد أدى به الأمر إلى إخراج آيةٍ أدبية هي «أمسية في مزرعة دِكانكا»، نشرها وعمره اثنان وعشرون عامًا، فنزلت في المحيط الأدبي نزول الصاعقة، فما شهد الأدب الروسي شيئًا كهذه من قبلُ. صوَّر فيها «أوكرانيا» وجعل هذه البلاد تحيا وتتحرك، جعلها تنعكس على مرآته دقيقة الملامح جذابة المحيا في آنٍ معًا، جعلها تدوِّي بأصداء الضحك والغناء، ولكن أديبنا في تصويره لأوكرانيا في هذا الكتاب كانت تغلب عليه عاطفة الشاعر حينًا بعد حين، فيبعد بخياله عن الواقع. ولعل أهم ما يؤخذ عليها من نقص هو أنها جاءت صورةً كلها بهجة ومرح، وخلت مما لا بد منه؛ إذ خلت من الدموع والبكاء.

وعقب الأديب على كتاب «الأمسية» بكتابٍ آخر أطلق عليه «ميرجُرُد»[٦] فما إن قرأه الشاعر «بوشكين» حتى حملته النشوة أن يضم الأديب معانقًا، فها هنا أكمل «جوجول» وجه النقص في كتابه الماضي، وذلك أنه لم ينسَ — حين هزَّ أشخاصه بالضحك — أن يمازج ضحكاتهم بشيء من دمع الحزين ونغمة من تهكم الساخر.

ولما بلغ «جوجول» من عمره مرحلة بين عامَيه الخامس والعشرين والسادس والعشرين أخرج مجموعةً أخرى من القصص، تكاد تتخذ كلها صورةً واحدة وطابعًا واحدًا، وتختلف في ملامحها وسماتها عن قصصه السابقة، فجاءت هذه المجموعة الجديدة بمثابة النموذج الذي ستحتذيه القصة الروسية فيما بعدُ. وأهم هذه المجموعة قصة

[٦] Mirgorod.

«أصحاب الأراضي الزراعية في العهد القديم» وقصة «الدثار» التي قال عنها أديب معاصر لـ «جوجول»: «إن «جوجول» بقصته «الدثار» قدم إلينا المعين الذي نستقي كلنا منه.» في هذه القصص نقلٌ أمين عن الحياة الواقعة، فيها تصوير لا يغفل أدق الدقائق مما عسى أن يراه الرائي أو يسمعه السامع، وفيها ما يوصف بأنه «فكاهة روسية» مع أنه في صميمه شبيه جدًّا بما عهدناه في أرفع آيات الأدب الإنجليزي من فكاهة، ففيها من ذلك — كالذي تجده في «دكنز» — مزيجٌ متعادل من السخرية وحسن النية، مزيجٌ متعادل من الحقد على الإنسان والعطف عليه، من التهكم بالواقع والدعوة إلى ما ينبغي أن يكون. إن التعميم في الأحكام كثيرًا ما يؤدي إلى أفحش الخطأ، لكنه أيضًا قد يساعد أحيانًا على حسن الفهم ودقة التصور. ورجاء أن نصل بالقارئ إلى مثل هذا الفهم الحسن والتصور الدقيق، نجازف فنقول على وجه التعميم، إن أساس الأدب الساخر في الروسيا — كما هو في إنجلترا — الضحك خلال الدموع، أساسه التفكُّه ببساطة الإنسان وسذاجته تفكُّهًا يشعرك دائمًا أن وراءه عطفًا، كما تضحك من براءة الطفل وسذاجته ضحكًا بطانته مثل هذا العطف. أما في الأدب الفرنسي فأساس الأدب الساخر مقت الإنسان لغفلته، كأنما يريد الأديب أن يحطم رأس الشخص الذي يتناوله ليسخر منه.

وأصدر «جوجول» بعد قصته «الدثار» رواية «المفتش» فكانت بداية للمسرحية في الأدب الروسي الحديث، كما كانت «الدثار» بداية للقصة بمعناها الحديث؛ وقد أوحى له بموضوع الرواية حادثٌ وقع لزميله الشاعر «بوشكين» إذ استوقفه إبان رحلة من رحلاته مفتش يمثل الحكومة، مع أن رحلة «بوشكين» كانت علميةً خالصة يحاول فيها أن يجمع مادةً لكتاب كان يؤلفه في التاريخ. هذه الحادثة وأشباهها أثارت في نفس الأديب سخطه على فساد الأداة الحكومية؛ فكتب رواية «المفتش» يعرض فيها هذا الفساد، وموضوعها غاية في البساطة: شابٌّ رقيع في بطرسبرج أراد السفر إلى أهله في الريف ليقضي بعض الوقت، فنفد ماله في الطريق وهو في قريةٍ صغيرة، فأوشك أن يتعرض لخطر السجن لعجزه عن دفع ما كان عليه أن يدفعه من أجور، لولا أن غفلة الموظفين في تلك القرية أوهمتهم أن هذا الشاب مفتش جاء من قبل الإدارة العليا ليفحص أعمالهم ويستخرج أخطاءهم! من هذا الموضوع أنشأ «جوجول» آيةً فنية، سخر فيها بموظفي الحكومة إذ ذاك أمرَّ سخرية، ورسم في أشخاصها أنماط الموظفين على اختلاف صورهم. وفي قوة استوقفت الأنظار جميعًا عرض صورة الطغيان والغرور اللذين وجدهما سائدَين في الأداة الحكومية كلها على نحو لم يكن يتخيل أنه بلغ من الفداحة ما بلغ. ولم يكن في هجومه ونقده وسخريته مداهنًا ولا مراوغًا، إنما وضع خنجره في صميم الداء. والعجب أن من

تلقَّى طعنة خنجره لم يصح صيحة الألم، وإنما ضحك من نفسه وقبل الأمر كله على سبيل التسرية عن النفس في وقت الفراغ! فأذن القيصر «نقولا» بتمثيل الرواية، وحضر أول عرضها على المسرح، وكان في طليعة المصفِّقين إعجابًا! أما أن يفكر أحد في تغيير الأمور تغييرًا يزيل عنها ما يثير الضحك وما يبعث على السخرية، فذلك ما لم يقع.

على أن آية آياته هي قصة «أرواح الموتى» التي قال عنها هو إنها «قصيدة من الشعر»، والحق إنها لكذلك لو قست الشعر بغزارة الشعور. وحسبك أن تعرف الفكرة الأساسية التي تدور حولها القصة لتفزع من الفساد الذي ضرب أطنابه، ولتتصور كيف عسى أن يكون أديبٌ قصصي مثل «جوجول» قد تأثر وكتب؛ فبطل القصة «تشيتشيكوف»[٧] كان موظفًا بالجمارك، واقترف جرائمَ كثيرة في التهريب، ففُصل عن وظيفته؛ وعندئذٍ فكر في طريقة يجمع بها المال، فرسم لنفسه الخطة الآتية: لكل مالك عدد من العبيد، وتجري القواعد بأن يُحصى عدد هؤلاء العبيد على فترات، وكل ما يهم الحكومة أن تعلمه هو أن عدد العبيد عند المالك المعين لم يتغير، فإن مات منهم أحد بلَّغ المالك عنه، ولكن للمالك الحق في أن يتصرف في عبيده بالبيع أو الرهن، لأن ممثل الحكومة لا يهمه إلا أسماء في قائمة، أما «الأرواح» التي وراء هذه الأسماء، فليست بذات خطر. هنا فكر «تشيتشيكوف» أن يشتري «أرواح الموتى» من أصحاب الأرض بثمنٍ أرخص؛ بمعنى أنه لو مات من العبيد أحد، فالمالك لا ينبئ أحدًا عن موته، ويبيع اسمه لهذا المحتال على أنه حي، ويذهب صاحبنا إلى المصارف فيرهن هذه الأسماء على اعتبار أنها تدل على أحياء، والحقيقة أنها أسماء لأموات، لأن العبرة دائمًا في المصارف والحكومة وما إليها من هيئات هي بقوائم الأسماء. وبهذا استطاع المحتال أن يجمع مالًا كثيرًا، لأنه سيدفع — مثلًا — عن كل ميت خمسة جنيهات بدل خمسين، فإذا ما رهنه للمصرف، أوهم رجاله أنه إنما يرهن لهم شخصًا حيًّا، فيأخذ عن رهنه ما يقرب من ثمنه وهو حي! هذه هي الفكرة الرئيسية التي اتخذها القصصي إطارًا لتصوير الفساد في كافة جوانب الأداة الحكومية في بلاده.

كانت رواية «المفتش» وقصة «أرواح الموتى» بمثابة التحقيق الجنائي الذي يكشف عن المجرم، حتى إذا ما ثبت شخصه للقضاة أنزلوا به العقاب. كشف «جوجول» عن فظائع بلاده، فكان كشفه أساسًا لثورة تنشأ فيما بعدُ بغيتها الإصلاح.

---

[٧] Tchitchikov.

(٤) إيفان تورجنيف Ivan Tourguéniev (١٨١٨–١٨٨٣م)

«تورجنيف» سليل أسرةٍ من نبلاء الريف في الروسيا، بدت فيه بوادر النبوغ في الأدب وهو لم يزل طالبًا؛ فقد أطلع أستاذه على مسرحيةٍ منظومة أنشأها، عرف فيها أستاذه أن الأديب الناشئ يقلد «بيرن» الشاعر الإنجليزي، لكنه أدرك كذلك أن الفتى يبشر بمستقبل في الأدب له خطره. ثم ما لبث الطالب «تورجنيف» أن أطلع أستاذه مرةً أخرى على قصائدَ نظمها، وقرأها الأستاذ فلم يشكَّ عندئذٍ أن بذور الأصالة والابتكار أخذت طريقها إلى النمو، ونشر لطالبه قصائده تلك في مجلةٍ أدبية. ولم يمضِ طويل وقت بعد ذلك حتى رحل «تورجنيف» إلى برلين ليستأنف دراسته، وهناك خلع رداء الشرق إلى الأبد، واستبدل به دثارًا غربيًّا لم يفارقه حتى ختم الحياة. فلما عاد إلى موسكو كان يقاوم ما وسعته قوته كل عوامل الجمود التي تجعل الروسيا شيئًا يختلف في روحه عن الغرب، فحارب في سبيل ذلك جمعيةً أدبية كانت تدعو إذ ذاك إلى الاستمساك بالتقاليد القومية، ولم يُسغْ قط روح القيصرية التي اشتملت البلاد ولوَّنتها بصبغةٍ خاصة. ولكن أين الرجاء لرجلٍ واحد يقاوم حركةً واسعة النطاق وموجةً فكرية تطغى على البلاد بأسرها؟ إنه رجلٌ واحد لم تعترف له الصحف الأدبية بعدُ بأنه من أصحاب القلم. لكن ما أكثر ما تجد المصادفة في خدمة النبوغ! هذا هو «تورجنيف» يرسل قصةً إلى مجلةٍ أدبية عنوانها «خور وكالينيتش» ولا يجد رئيس التحرير ما يملأ به صحيفته، فيدسُّ هذه القصة التي جاءته من مجهول، ولا يعجبه العنوان، فيضيف إليه من عنده عنوانًا آخر «صور بريشة صياد»، فتصادف القصة إعجابًا منقطع النظير، وتصبح فيما بعدُ بداية الحلقات المتتابعة التي تعرف بهذا العنوان الأخير، والتي طارت بذكر الكاتب في الآفاق، وضمنت له المجد والخلود.

هذا النجاح الأدبي الذي لقيه «تورجنيف» لم يغيِّر وجهة نظره حتى يحببه بعض الشيء في الوسط الاجتماعي في بلاده، بل ظل الأديب نافرًا يؤذيه كل ما تقع عليه عيناه، وبلغ به النفور حدًّا لم يطق معه أن يواصل العيش في الروسيا، فغادرها معتزمًا ألا يعود، وألقى عصاه في باريس حيث أخذ يتابع «الصور» التي تبلور فيها تفرده دون الأدباء ونبوغه في فن الأدب. ولو شئت لفنه وصفًا موجزًا، فهو فن المصور الذي يرسم بريشته الإنسان والطبيعة التي تحيط به في وحدةٍ متسقة لا ينبو فيها جانب دون الآخر، كأنما خلقت تلك البطانة الطبيعية مجالًا لهذا الإنسان، أو خلق هذا الإنسان ليعيش في هذا المحيط الطبيعي. ولعل «تورجنيف» أن يكون أول أديبٍ روسي أدرك أن الفلاح الروسي شيء أكثر من أن يكون موضوعًا للإشفاق، وأنه كائنٌ حيٌّ له شعوره وتفكيره، وإن تكن

له طريقته الخاصة التي ينطبع بها إذا ما شعر أو فكر. وهكذا أراد الله للأديب الذي نفر من بلاده أن يكون أقدر من يصور بلاده، فاستطاع بهذا التصوير البارع أن يكون عاملًا قويًّا من عوامل الانقلاب التي انتهت بقومه إلى شيء من الإصلاح. وقد يكون مما يفيد قارئنا العربي أن نذكر له هنا أن «تورجنيف» حين أراد أن يعالج داء الاستعباد الذي تفشى في الروسيا، لم يذكر الاستعباد بكلمةٍ واحدة! بل كانت طريقته أن يرسم صورتَي رجلَين فلاحَين هما «خور» و«كالينيتش» لاذا بالفرار من وضعهما الاجتماعي الذي كان يقضي عليهما أن يكونا من العمال العبيد في المزارع، أما الأول ففرَّ إلى مستنقعٍ بعيد وخلص من الخدمة الإجبارية بدفعه غرامةً تنجيه من ذلك الإجبار، وأما الثاني فخلص من فلاحة الأرض بالْتحاقه بطائفة الخدم الذين يعاونون سيدهم في الصيد. وقد جعل «تورجنيف» «خور» يصور الرجل الواقعي، وجعل «كالينيتش» يصور الرجل الخيالي الحالم، لكن كليهما طيب القلب حسن السريرة. فمن صورتَي هذين الرجلَين يستطيع القارئ أن يستنتج لنفسه كم كان الاستعباد في فلاحة الأرض يستطيع أن يغير منهما لو كانا ليخضعا له! فإن لم تجدهما الآن يتصفان بما تعهده في عمال الأرض الزراعية من غلظةٍ وحوشية وهمجية وخشونة أخلاق، فاعلم أن ذلك مرده إلى نجاتهما مما يخلق في الناس هذه الخلال، وهو الاستعباد الزراعي.

عاد «تورجنيف» في زيارةٍ قصيرة إلى الروسيا، وكتب مقالًا في موت زميله في الأدب «جوجول» كان من أثره أن زُجَّ في السجن شهرًا ولم يطلق سراحه إلا بشفاعة الشفعاء، وبعدئذٍ استقر في مدينة «بادن بادن» وأخذ إنتاجه الأدبي يسيل من قلمه دفاقًا لا ينقطع، وتكاد كل قصصه التي أخرجها في فترة تقرب من عشر سنوات تصور نمطًا واحدًا من الناس، هو نمط الرجل من النبلاء الذي يكمل نشأةً وتربية ثم لا يعمل عملًا، مثل هذا الرجل تراه مصورًا في «يوميات رجل زاد عن الحاجة» و«فاوست» و«رودين» و«آسيا» و«منزل السادة» وغيرها؛ فأبطال هذه القصص جميعًا رجال من سادة الروس، أكملوا دراستهم خارج البلاد الروسية، وأصبحوا ذوي ثقافة وتهذيب لكنهم لم يصلحوا لشيء سوى مغازلة النساء، وحتى هذه المغازلة لا ينبغي أن تذهب بهم إلى حد العاطفة العنيفة، لأن مثل هذه العاطفة تنطوي على جِدٍّ لم يألفوه، وأُسُّ الداء في هؤلاء الرجال جميعًا هو أنهم رجال دُربت فهم العقول ولم تدرب الإرادة، فأصبحت الفكرة عندهم تطغى على العمل، يفكرون تفكيرًا سليمًا جيدًا، لكنهم يعجزون عن التنفيذ.

ولما بلغ الكاتب عامه الثاني بعد الأربعين، تغير اتجاهه الأدبي نوعًا ما؛ إذ جرفته حركةٌ قوية كانت تنادي بضرورة أن ينفق الأدباء جهدهم في دراسة المشكلات الاجتماعية.

ولبَّى «تورجنيف» النداء بأن أخذ ينشئ القصة بعدئذٍ على هذا الأساس، فأنشأ في هذا الباب ثلاث قصص: «على وشك الانقلاب» أخذ فيها يبحث عن نمط الرجل الذي تريده البلاد في عهدها الجديد، بعد أن عرض في قصصه السالفة ألوانًا من الرجال لا يصلحون لشيءٍ مما ينفع البلاد؛ لأنهم أعجز إرادةً عن النمط المنشود، فنحن اليوم نريد رجالًا يعملون. لكنه لم يكد في هذه القصة يجد ضالته، لأنه إذ اهتدى إلى البطل الذي يصوره نموذجًا لرجل العمل، إنما اهتدى إلى رجلٍ يستعين على بلوغ غايته بامرأةٍ من ذوي قرباه، ومع هذه الاستعانة بسواه، لم يستطع في النهاية أن يحقق مناه! ثم قصة «الآباء والأبناء» التي أحدثت رجةً هائلة في زمانها، وفيها صور شخصية «بازاروف» الفوضوي — وهو أول فوضوي في تاريخ الروسيا — فجمع في شخصه عناصرَ فكريةً وشعورية كانت تضطرب بها البلاد عندئذٍ، لكنها لم تكن قد وجدت طريقها إلى عالم الواقع بعدُ، فأخرجها «تورجنيف» في هذا الرجل الذي خلقه بقلمه. ويجعل أديبنا من بطله «بازاروف» — الذي في شخصه تتمثل روسيا الثائرة حين كانت ثورتها في عصر التكوين — رجلًا غاية في الذكاء، لكنه الذكاء النظري، الذي يظهر أوضح ما يظهر في بلاغة اللفظ، يجعل منه رجلًا يحتقر الفنون ويزدري النساء ولا يؤمن بنظام الأسرة، بل ولا يفهم معنًى لكلمة «الشرف»، وهو إذا ما أحب فلا يحب عن عاطفة المؤمن بما يصنع، بل يحب وفي أعماق نفسه سخرية بالحب، ويصادق وفي أعماق نفسه استهانة بالصداقة، ويقال له حب الأبوين وعطفهما على الأبناء فلا يفهم من هذا إلا هراءً في هراء. ويجعل أديبنا منه رجلًا مليئًا بالمتناقضات؛ فتراه يقاتل ويبارز ويعرض حياته للخطر، فإن سألته: فيم القتال والمبارزة! ما عرف لهما سببًا داعيًا، وفي الوقت الذي تراه فيه يستخفُّ بالشرف والحب والصداقة والأبوة تراه يقابل شخصًا لأول مرة فلا يلبث أن يضحي بنفسه في سبيله. ولعل «تورجنيف» في هذا كله كان يصور نفسه، فيصور قومه في غضون صورة نفسه.

وللكاتب كذلك من هذا الضرب الاجتماعي من القصص — عدا قصتي «على وشك الانقلاب» و«الآباء والأبناء» — قصة «الدخان» التي صور فيها الجمود والتجديد وقد تلاقيا وجهًا لوجه، لكنه هنا جاءنا بشخصياتٍ بعيدة بعض الشيء عن الواقع — ذلك إذا استثنينا شخص امرأة تُدعى «أيرين» تُعدُّ صورتها آيةً في تحليل المرأة ونوازعها ودوافعها — وإنما جاء بُعده عن الواقع من بُعده عن بلاده أمدًا لم يعد بَعده قادرًا على فهم ما انتهى إليه الناس من تغير وتطور.

ولا بد لنا قبل أن نختم القول في قصصه أن نذكر له قصةً عظيمة أخرى هي قصة «التربة العذراء» التي عاد فيها إلى محاولة تصوير الرجل الذي تحتاج إليه الروسيا

لتنهض من فسادها. وبعدئذٍ أخذت أيامه تدنو من ختامها، وأخذ المرض يهدُّ بنيته حتى أصيب بأفدح العلل، وها هنا استولت عليه روحٌ تصوفية عبر عنها في قصتَين هما «أنشودة الحب الظافر» و«كلاري ملتتش».

لو لم يكن «تورجنيف» مبتكرًا مبدعًا لما عددناه بين عمالقة الأدب، لكن ابتكاره هذا لا يعني استقلاله عن المؤثرات، بل إن الابتكار في الأدب قلَّ أن يعني ذلك كائنًا من كان الأديب؛ فقد تستطيع أن تحلل «تورجنيف» إلى عناصر كوَّنته، فمن الأدب الإنجليزي «ثاكري» و«دكنز» لهما فيه أثرٌ عميق، ومن الأدب الفرنسي «جورج سان» و«فكتور هيجو» ومن الفلاسفة الألمان «شوبنهاور» كل هؤلاء لهم يدٌ طولى في تكوينه الأدبي.

(٥) فيودور ميخايلوفتش دستويفسكي Fiodor Mikhailovitch Dostoièvski (١٨٢٢–١٨٨١م)

ولد «دستويفسكي» لأبٍ جراح، وشهد ضوء الحياة أول ما شهده بين جدران المستشفى الذي كان يعمل فيه أبوه. وكانت طفولته عليلة يتعاودها المرض آنًا بعد آن، ولكنه مع ذلك استطاع أن يظفر بنجاحٍ متفوق في مدرسة المهندسين، لكن المهندس الناشئ غلبه الأدب فانصرف إليه، لأن الهندسة جاءته عن طريق الدرس، أما الأدب فطريقه إليه الطبع الأصيل.

وبدأت حياته الأدبية بداية لا تخلو من فكاهة ومن عبرة في آنٍ معًا؛ فقد كتب قصةً كانت باكورة إنتاجه، قصة «الفقراء»، وساقه صديقٌ ناشئ في الأدب مثله إلى أديبٍ من شيوخ الأدب إذ ذاك يقوم على تحرير مجلةٍ أدبية، هو «نكراسوف»، وقدم الصديق صديقه «دستويفسكي» إلى الأديب الشيخ، فاستقبله الأديب الشيخ بنظرةٍ باردة، ولم يدرِ ناشئنا ماذا يصنع، فقذف بمخطوط قصته قذفًا، وخرج مسرعًا يتلفت يمنةً ويسرة خشية أن تراه أعين الرقباء كأنه لصٌّ أتى أمرًا إدًّا، وقصد من فوره إلى جماعة من أصدقائه الشبان، فأخذت جماعتهم تقرأ شيئًا من أدب «جوجول» حتى انسلخ الليل كله، وعاد «دستويفسكي» إلى داره مع فلق الفجر، ولم يحس رغبة في النوم، فجلس إلى نافذته يسرح البصر، وما هو إلا طارق يدق جرس الباب، فيفتح له وهو دهش لهذا الطارق المبكر، فيجد نفسه محتضَنًا بين ذراعَي صاحب المجلة الأدبية «نكراسوف»، فقد شاءت المصادفة أن يزور الأديب الشيخ صديقًا ناقدًا، ويذكر له أن شابًّا لم يره من قبلُ قذف أمامه قصة لتنشر، وقرأ الصديقان معًا قصة «الفقراء» فأخذتهما بسحرها، حتى أنفقا

الليل كله في قراءتها. ولما أصبح الصبح، لم يطق «نكراسوف» صبرًا على هذا الكشف الجديد، وذهب إلى أصدقائه النقاد، يطرق عليهم الأبواب قائلًا: جئت لأعلن عن «جوجول» جديد ظهر اليوم في أفق الأدب!

وفعل التشجيع في أديبنا الناشئ فعل السحر، فأخذ يعمل في نشاطٍ متصلٍ عنيف لا يعرف الراحة والهدوء، فعرض صحته للخطر من جهة، وتعجل الإنتاج من جهةٍ أخرى، حتى أصبحت سرعة الإنتاج علامة تميزه وتنتقص من أدبه، فإذا عرفت أنه كان يكتب عشر قصص في آنٍ واحد، عرفت بأية سرعة كان ينتج، وبأي مجهود كان يعمل، لكن هذا التيار الدافق وقف ذات يوم فجأة حين أطبقت عليه مغاليق السجن في بطرسبرج.

اتُّهم «دستويفسكي» مع جماعة من زملائه بالعمل على الثورة، وزجوا في السجن ثمانية أشهر، ثم جيء بهم إلى ميدان في قلب المدينة، حيث أقيمت المشنقة انتظارًا لرقابهم وخلعت عنهم ملابسهم إلا أقلها، في جوٍّ كانت حرارته إحدى وعشرين درجة تحت الصفر، وقرئ عليهم ما قُضي به في أمرهم، وإذا هو الموت. لم يكد يصدق «دستويفسكي» ما سمعته أذناه، لا بد أن يكون حلمًا ما سمع، إنه لم تنقضِ إلا أيامٌ قلائل منذ وضع أساسًا لأثرٍ أدبيٍّ جديد اعتزم إنشاءه، وأطلع عليه أحد الزملاء في السجن، وتلفَّت إلى من وقف بجواره وسأله دهشًا: أصحيح ما يعلنون؟ أصحيح أننا قادمون على الموت؟ ولم يجب المسئول بغير إشارة من أصبعه وهو صامت إلى عربةٍ قريبة، طرح عليها غطاء، وبدا كأنما تحت الغطاء شيء كالتوابيت! وهبط من أعلن حكم الموت من منصته، وصعد القسيس يحمل الصليب، ويطلب من «المجرمين» أن يبوحوا له بما يريدون أن يبثوه من اعتراف، ولم يفعل ذلك سوى واحدٍ منهم، واكتفى الباقون بتقبيل الصليب «لقد شرعوا السيوف فوق رءوسنا، وألبسونا قمصان من يُقضى فيهم بالموت، وربطونا ثلاثة ثلاثة، وكنت ثالث الثلاثة في الصف الأول، فعلمت أنه لم يبقَ من حياتي إلا دقائقُ معدودة، ذكرتك عندئذٍ وذكرت أطفالك (هذا خطاب كتبه دستويفسكي فيما بعدُ إلى أخيه) وحاولت أن أُقبِّل زميليَّ في الصف قبلة الوداع، ثم ما هي إلا أن نفخت ثلة من الجند في أبواقها نفخة، وإذا بالأغلال فكت عن أجسادنا، وأعادونا إلى منصة المشنقة، حيث أعلن معلن أن جلالة القيصر قد عفا.» فقد استبدل القيصر بحكم الموت سجنًا يكون فيه العمل الشاق. والعربة التي كان يظن أنها تحمل التوابيت لأجسادهم كانت تحتوي على بذلات يلبسها من يصدر عليه مثل هذا الحكم. وأُلبسوا هذه البذلات وسيقوا إلى السجن، حيث قضوا سنواتٍ أربعًا،

أطلق سراحهم بعدها، وعاد أديبنا إلى الحياة من جديد، ولكن كيف؟ عاد من سجنه أسلم بدنًا وأهدأ عصبًا وأكثر في عقله اتزانًا!

استأنف «دستويفسكي» حياته الأدبية، فأخرج قصة «المستذَل والجريح»، وعقب عليها ﺑ «ذكريات دار الموتى» وهو يعني بدار الموتى سجنه الذي قضى فيه أربعة أعوام، تقرأ فيه وصف الحياة في ذلك المكان كما شهدها الكاتب، فتنتفض من هولها رعبًا. ومما يستحق الذكر هنا أن «البؤساء» — لفكتور هيجو — صدر في نفس الوقت الذي صدر فيه «ذكريات دار الموتى»، وقد لا نعدو الحق إن قلنا إن «دستويفسكي» قد بلغ في كتابه ما لم يبلغه «هيجو» من حيث بساطة التعبير وصدق التصوير، كان «دستويفسكي» سجينًا سياسيًّا، لكنه لم تكن هنالك تفرقة بين سجين لسببٍ سياسي وسجين أجرم على نحوٍ آخر. وقد لا يكون في ذلك شيء يثير العجب، لكن العجيب حقًّا أن «دستويفسكي» وقد رأى نفسه فردًا من جماعةٍ مجرمة، لم يدُرْ في خلده قط أنه في وضعٍ خاطئ، كما أنه لم يَدُرْ في خلد أحد من زملائه في السجن — نعني مجرمي القانون — أن هذا السجين السياسي يقع في منزلة فوق منزلة سائر المجرمين؛ فلئن اعتدى المجرم على قانون من قوانين الدولة فقد اعتدى السجين السياسي على قانونٍ آخر. لهذا لم يحاول «دستويفسكي» في كتابه هذا أن يخلع على نفسه ثوبًا من الشرف ليميز به نفسه عن سواه، إنما الذي حاوله، وحاوله بعنف وقوة، هو أن ينظر إلى المجرم — كائنًا ما كان إجرامه — نظرة غيظ وحنق، فليست الجريمة خطأً، إنما هي ضرب من الجد العاثر. لقد أحس «دستويفسكي» العطف على زملائه في الإجرام، وأعجب ببعضهم إعجابًا شديدًا، فقد يكونون غلاظ الظاهر، لكن في بعضهم صفاتٍ طيبة، ما في ذلك من شك.

وبعدئذٍ، اكتنفت حياة الكاتب صعاب، من بينها ضيقٌ مالي نتج عن انغماسه في القمار أوقعه في دَينٍ لم ينقذه منه بعض الشيء إلا قصةٌ عظيمة صادفت نجاحًا عظيمًا، هي قصة «الجريمة والعقاب» وطريقته فيها — بل طريقته في قصصه جميعًا على وجه الإجمال — هي ألا يحدد لك صفات أشخاصه تحديدًا مرتبًا، بل هو يسرد لك دقائق حياتهم بالترتيب الذي تقع به في الحياة، لا بالترتيب المنطقي الذي يسبغه عليها عقل الكاتب، ويتركك تستخلص لنفسك هذه الصورة من تلك الدقائق المبعثرة في أنحاء القصة هنا وهناك؟ خذ مثلًا لذلك، ترى المجرم في هذه القصة يعتزم قتل امرأةٍ عجوز، تراه يعتزم ذلك منذ الصفحة الثانية من القصة، ثم تتكاثر عليك الحوادث وتنعرج به الدقائق هنا وهناك، حتى إذا ما بلغتَ نهاية القصة، وجدت هذا المجرم ينشر مقالة في مجلة

يحاول فيها أن يشرح نظرية تبرر مثل تلك الجريمة. لو كان الكاتب يرتب الحوادث ترتيبًا منطقيًّا لذكر لك نبأ هذه المقالة بعد ذكره للجريمة، لكنه لم يعبأ بتباعد الحوادث بين الحقيقتَين في قصته، ما دامت تباعد بينهما في الحياة. مثل هذه الطريقة في كتابة القصة من شأنها أن تقتل بعض الشوق في نفس القارئ، وأن تُشعره بمجهودٍ عقلي، لأنه يحاول أن يربط الحوادث المتناثرة بعضها ببعض، وقد يستطيع ذلك وقد لا يستطيع، كما هي الحال في الحياة الواقعة، بعضنا قادر على ربط الحوادث بعضها ببعض وإن باعدت بينها الأيام، على حين يعجز بعضنا عن ذلك، والكاتب هنا لا يعيننا على مثل هذا الربط.

والفن القصصي عند «دستويفسكي» له خاصةٌ أخرى، لعلها تميز القصة الروسية كلها، بل لعلها تميز الفن الروسي كله بما في ذلك فن العمارة، وهي أن يتركب الكل من مجموعات تكاد كل مجموعة منها أن تكون كلًّا مستقلًّا، فالكنيسة التي تبنى على الطراز الروسي — مثلًا — تتألف من عدة أجنحة، يوشك كل جناح منها أن يكون كنيسةً قائمة بذاتها، والقصة الروسية تتألف من مجموعة من القصص، لا يصلها إلا خيطٌ رفيع جدًّا يمكن قطعه والاكتفاء بأي جزء على حدة كأنه قصةٌ وحده، هكذا كان فن «دستويفسكي» في قصة «الجريمة والعقاب».

لكن هذه خصائصُ عامة إلى حدٍّ ما في الأدب الروسي كله، أما ما يميز «دستويفسكي» في إنشائه الأدبي — من حيث طريقة الأداء — فهو السرعة في الإنتاج، وقد كان بين الدوافع إليها ضيقه المالي الذي كاد يلازمه، على الرغم من كثرة مكسبه. ولما وجد أن سرعته في الكتابة أبطأ مما أراد، استخدم فتاةً تكتب الاختزال، لينتج في اليوم الواحد أضعاف ما كان ينتجه — وقد أصبحت هذه الفتاة زوجةً ثانية له بعد وفاة زوجته الأولى — وهذا الإنتاج الغزير المتلاحق هو ما كان يطمح إليه، ففضلًا عن ضرورته المادية، كان يطمح ألا تنقطع صلته أبدًا بجمهور قرائه، وأن يظل سلطانه على عقولهم متصلًا دائمًا، لكن هذه السرعة لا بد أن تؤدي إلى نتائجها الطبيعية من إهمال في السبك الفني، حتى لو كان الفنان هو «دستويفسكي».

وترى هذا الإهمال واضحًا في قصص جاءت بعد «الجريمة والعقاب» — لكنها مع ذلك من آيات الأدب العالمي الخالدة — هي قصص «الأبله» و«الفكرة المتسلطة» و«الإخوان كارامازوف». في قصة «الأبله» يبين أن من يرتكب الشر لعلةٍ في تكوينه العصبي قد يكون أعلى فكرًا وأسمى خلقًا من سواه ممن لا يرتكبون شرًّا مثل شره، ثم هو في هذه القصة أيضًا يعالج ظواهر الجنون على أنها ظواهرُ عادية لا شذوذ فيها، تراها شائعة بين الناس،

والاختلاف هو في الدرجة وحدها. وفي «الفكرة المتسلطة» حاول الكاتب أن يتعقب العوامل التي من شأنها أن تُقوِّي حركة «الفوضوية» أو إن شئت فقل الثورة الفكرية التي أدت إلى الشيوعية، هذه العوامل الدافعة يستحيل في رأيه أن يكون أساسها الآراء المهوشة الغامضة الهزيلة التي تتسلط على من أفقدتهم الحماسة اتزان عقولهم، كما يستحيل كذلك أن يكون أساسها أحزابًا سياسية تهافت بنيانها وشطحت في خيال وأوهام، بل لا بد للانقلاب الاجتماعي من جماعة قويت فيهم العزائم وتحددت في رءوسهم الأفكار وصلبت عندهم الإرادة، وأما قصته «الإخوان كارامازوف» فهي أشبه بواجهةٍ عظيمة لبناءٍ أعظم، لكن البناء ليس له وجود، وذلك أن الأديب أراد بادئ ذي بدء أن يجعل قصته هذه ذات خمسة أجزاء، ثم قرر أن تكون من جزأين، ثم لم يكتب من الجزأين إلا جزءًا واحدًا، هو هذه القصة، لكنه جزءٌ مؤلف من أربعة مجلداتٍ ضخام حاول الكاتب فيها أن يصور الحركة الفكرية في منتصف القرن التاسع عشر، بما تضمنته من آراء ثورية وانقلاب في وجهة النظر، في الأخوين الكبيرين «ديمتري» و«إيفان» جسد الكاتب جانبَين من جوانب عصر الانقلاب الفكري المشار إليه؛ جانبين من جوانب الضعف، ف «ديمتري» يمثل صاحب الإرادة الضعيفة والأخلاق المنحلة، و«إيفان» يمثل صاحب العقل الضعيف والفكر المتدهور، وأما ثالث الإخوة «اليوشا» فيمثل الرجل الروسي اتزن فيه العقل والإرادة معًا، فهو رجلٌ سليم القوى معافى الغرائز والميول، يحب ويؤمن ويرقُّ ويكرم، ويقال في التعليق على هذه القصة إن «دستويفسكي» أراد أن يمثل بالأخوَين الكبيرَين «ديمتري» و«إيفان» لروسيا وقد أخذت عناصر المدنية من الغرب ولم تهضمها بعدُ فانحلَّت خلقًا، ثم روسيا وقد اكتنفها الجهل فضعفت فكرًا، ثم أراد أن يمثل بالأخ الثالث «اليوشا» روسيا المستقبل حين تتسق في حياتها عناصر المدنية الغربية مع مقومات التثقيف والتعليم. ومهما يكن من أمر هذه القصة العظيمة الخالدة، فهي ثروةٌ زاخرة بدقة التحليل وصواب الرأي وصدق النظر، هي قاموسٌ شامل لكل معاني النفس البشرية، وآلةٌ موسيقية تجمعت في أوتارها كل نغمة من نغمات القلب الإنساني، ثم هي وثيقةٌ ناصعة أثبت فيها الكاتب حياة الروسيا المعاصرة، ما خفي منها وما ظهر، الروسيا في أخلاقها وتفكيرها وحياتها الاجتماعية على وجه الإطلاق، وهي في بعض مواضعها بلغت في روعة الأسلوب وبلاغة التعبير ما لم يبلغه أديبٌ روسيٌّ آخر؛ فمثلًا في موضع منها يصف المناقشات البيزنطية الفارغة التي يحاول فيها المتناقشون أن يشققوا الشعرة كما يقولون، والتي كانت سائدة في العصور الوسطى، ولا تزال سائدة في كل وسط يشبه في عقليته وتفكيره عقلية تلك

العصور وتفكيرها، في هذا الموضع يصور الأديب رجلًا من رجال «محاكم التفتيش» التي شاع أمرها في أوروبا منذ قرون، وخصوصًا في إسبانيا، والتي كانت تحرق الأبرياء حرقًا بحجة الزيغ عن الدين والخروج على العقيدة السليمة والإيمان الصحيح، وفي هذا الموضع نرى المسيح قد عاد إلى الأرض، عاد في مكان من المدينة نُصبت فيه محكمة التفتيش أدوات النار التي سيلقى فيها بمن زاغ — في رأيها — عن الدين، وعرف جمهور الناس أنه المسيح فاجتمعوا حوله زرافاتٍ زرافات، لكن رئيس محكمة التفتيش أمر بالقبض عليه وأرسله إلى السجن، ثم ذهب إليه في سجنه وأخذ يُعنِّفه على أنه وضع لأتباعه مبدأً يستحيل تطبيقه: «لقد عرض عليك الشيطان أن يحول الصخر خبزًا فأبيتَ أن تتقبل منه ما عرض، ثم زعمت أنك مستطيع أن تحكم قلوب الناس بالحب دون سواه! انظر إلى أي نهاية أدت هذه المبادئ بالناس وبنا معهم، إنهم يعرضون عن الحب ويصيحون في طلب الخبز!

إننا إذا ما أعطيناهم ما يريدون من خبز، استطعنا أن نصفدهم بالأغلال بعد ذلك عن رضًى منهم؛ سآمر غدًا برميك في النار!»

يحتل «دستويفسكي» من الأدب الروسي مكانةً رفيعة، فلا يرتفع عليه في ذلك الأدب إلا رجلٌ واحد، هو «تولستوي».

(٦) ليو نيكولا فيتش تولستوي Leo Nicolaievitch Tolstoi (١٨٢٨–١٩١٠م)

نقدم لك الآن في «تولستوي» عملاقًا في الأدب العالمي، كثيرًا ما شبه بسنديانةٍ ضخمة من حولها كلأ، لأن كل من حوله من الأدباء كانوا بالقياس إليه حشائشُ صغيرة إلى جانب هذه الشجرة التي سمق فرعها في السماء، ومن هؤلاء؟ «دستويفسكي» وأضرابه! وهذه مبالغة بغير شك، لكنها مبالغةٌ تصور لك مكانة «تولستوي» في الأدب الروسي خاصة، وفي الأدب العالمي بصفةٍ عامة.

و«تولستوي» و«دستويفسكي» اللذان تعاصرا حينًا، كانا يختلفان اختلافًا بيِّنًا، لكنه اختلاف الضدَّين يُكمل أحدهما الآخر؛ ف «دستويفسكي» من الشعب، أخذ يجاهد عشرين عامًا حتى تهيأ له شيء من السعة واليسر، و«تولستوي» من العلية، ولد في بحبوحة الرزق التي يولد فيها الأغنياء. «دستويفسكي» كانت تعنيه الحياة في المدينة، و«تولستوي» تعنيه الحياة في الريف. «دستويفسكي» يؤثر أن يعيش حياةً غزيرة بأحاسيس المتع واللذائذ كلما استطاع إلى مثل هذه الحياة سبيلًا، لأن هذه الحياة المليئة كانت عنده أفضل من حياة

التزمُّت التي تقضي على معنى الحياة، وأما «تولستوي» فشد على نفسه رباط الأخلاق شدًّا انتهى به إلى التصوف، وإلى ترك ثروته وأسرته ليعيش عيش الرهبان في صومعةٍ وحده بعيدًا عن صخب الحياة. وهما كذلك يختلفان في الفن الأدبي اختلافهما في وجهة النظر إلى الحياة، فعبقرية «دستويفسكي» تبدو ظاهرة في سَوْق الحديث بين أشخاص قصته، وعبقرية «تولستوي» تبدو في الكشف عن سريرة نفسه. «دستويفسكي» يعجبه الشاذ، و«تولستوي» لا يقع إلا على المألوف، لكنه يجعل المألوف واضحًا بارزًا حتى ليحسب قارئه نفسه بين أصدقائه وأفراد أسرته حين يقرأ له قصة من قصصه. «دستويفسكي» كانت تتألف نفسه من عناصرَ متباينة في آنٍ معًا، أي أن العناصر المختلفة كانت في نفسه جنبًا إلى جنب تصطرع، فلذائذ جسده ونوازع عقله ودوافع روحه كلها تقع من نفسه في تجاور، فقد يدعوه الجسد إلى ما تأباه الروح، وقد تدفعه الروح إلى ما لا يقره العقل، وهكذا. أما «تولستوي» فقد جاءت عنده هذه العناصر واحدةً بعد الأخرى، لكل عصر سادت فيه وامتنعت سائر العناصر؛ فهو يبدأ حياته معنيًّا بشهوات جسده، ثم هو يعقب على ذلك بعهد يلقي فيه بزمامه إلى عقله، ثم تنتهي حياته بفترة يكون فيها من سمو الروح ما يضعه في صف الأولياء!

ولعل أبرز ما يأخذ العين من «تولستوي» هذه الهوَّة السحيقة التي تفصل بين فنِّه وعقله، فهو بفنِّه رجل يختلف أشد الاختلاف عنه وهو محتكم إلى عقله، «تولستوي» الفنان يستمد قوته من التسليم للحياة وغرائزها تسليمًا جعله يمرح في كل ظواهر الحياة من نبات وحيوان ومن غرائز وشهوات، مرح الطفل الذي لا يفسده الشك والتفكير، بل مرح الهمجي الذي لم تباعد المدنية العقلية بينه وبين الطبيعة حتى أصبح كأنه جزء من الطبيعة، يكاد يكون واحدًا مما حوله من شجر وحيوان. وحيثما كتب «تولستوي» وهو في مثل هذه النشوة بالحياة، ارتفع إلى ذروة الفن، لكن عقله أخذ يقضُّ له هذا المضجع الوثير؛ أخذ يوحي له بأن «معنى الحياة» أسمى من الحياة نفسها، وما «معنى الحياة» هذا؟ هو الأخلاق التي ترتفع بالإنسان إلى مستوًى أعلى من الحياة لمجرد الحياة. وبين «تولستوي» الفنان الذي كان يعبد الحياة عبادة الوثني لظواهر الطبيعة، و«تولستوي» الأخلاقي الذي لا يريد أن يحيا كما تحيا الشجرة أو البقرة، تقع الهوَّة السحيقة التي جعلت منه شخصَين، أما الشخص الأول فامتدت حياته إلى سن الخمسين، وأما الشخص الثاني فتولى الزمام بعد ذلك حتى وافته المنية في سن الثانية والثمانين.

أول أثرٍ أدبي أنشأه «تولستوي» كتابه «طفولة وفتوة وشباب» يروي فيه عن حياته، فكشف هذا الأثر الأدبي الأول عن قوة الأديب وقدرته على أن يجعل من توافه الأشياء

أمورًا لها دلالاتها القوية، تملؤها الحياة؛ وذلك لأنه كان يصبُّ نفسه في كل شيء يكتب عنه مهما تَفِهَ، فكان يكسبه الحياة من حياته. ومما يستوقف النظر في هذا الكتاب أن «تولستوي» كان كثيرًا ما يصور الشخصية كلها بوصف جزءٍ واحد من العلامات الجسدية المميزة للشخص الذي يصفه، فحركات الأصابع في هذا الرجل حين يتحدث، يصفها لك فإذا أنت ترى نفسك بهذا وحده قد بلغت صميم الشخص الموصوف. هذه الخاصة التي تميز فن «تولستوي» ستلازمه في كل إنتاجه، وستبدو على أتمِّها حين ينشئ آيتَيه الخالدتَين «الحرب والسلم» و«آنا كارنينا»، فمثلًا قد وصف زوج «آنا» — وهو من الطبقة الأرستقراطية المتعجرفة — وصفه بأذنَيه الكبيرتَين وأصابعه التي تطقطق فأصبح وصفه هذا يجري مجرى الأمثال للرجل من هذا الطراز. ثم حدِّث ما شئت في قدرة هذا الأديب العبقري على التغلغل إلى بواطن النفس البشرية، فيرى علائق الإنسان بالإنسان، علائق الرجل بالمرأة، علائق الفرد بالمجتمع، علائق الإنسان بالطبيعة، يرى كل هذا في جلاء ووضوح كأنه يقرأ في كتابٍ مفتوح. في «قصة الحرب والسلم» التي قد تُعدُّ أعظم قصة في آداب العالم بغير استثناء، أراد أن يصور بلاده الروسيا في فترة من فترات تاريخها، هي التي غزاها أثناءها نابليون في أوائل القرن التاسع عشر، لكنه لم يرد أن يصور هذه الفترة من التاريخ تصويرًا يجعل القصة جزءًا من التاريخ، بل أراد أن ينظر خلال الخاص إلى العام، خلال فترةٍ واحدة وشعبٍ واحد إلى الزمان كله وشعوب الأرض أجمعين. لقد تخير هذه الفترة من تاريخ بلاده ليتخذ منها رقعةً يصور عليها الحياة الإنسانية على إطلاقها من قيود الزمان والمكان، ولكن ذلك كله لا ينفي أنها كذلك قصة تصور الروسيا في فترة من أهم فترات تاريخها تصويرًا دقيقًا بارعًا. اقرأ قصة «الحرب والسلم» لتصادف جمهرة من الناس يحيون ويتحركون، لكلٍّ شخصيته الفريدة الفذة التي تجعله كائنًا حيًّا، اقرأها لتحيا مع أشخاصها وهم يكبرون من الطفولة إلى الشباب؛ سترى فيها أنصع الصور للحياة في الجيش، والحياة في القصر، والحياة في عاصمتَي الروسيا موسكو وبطرسبرج، والحياة في بيوت أغنياء الريف وأكواخ فقرائه. اقرأها لتشهد الحياة في صورةٍ أقوى من الحياة في الواقع! وتدور حوادث القصة حول حياة أسرتَين من الأُسر الغنية — هما في الواقع أسرتا أبيه وأمه — وهو في تصويره للأفراد، جعل هؤلاء الأفراد ظواهر لقوةٍ دافعةٍ خفية، هي قوة الشعب في مجموعه، وها هنا تجد أساسًا من أسس فلسفته، فـ «تولستوي» لا يريد للفرد أن يكون فردًا قائمًا إزاء الجماعة، بل يريده أن ينغمس في الجماعة انغماسًا، الفردية عنده ضرب من ضروب الصراع والحرب، صراع

بين الفرد والمجتمع من جهة، وصراع بين الفرد والفرد من جهةٍ أخرى، كلٌّ يسعى إلى القوة والسيطرة وزيادة الثروة والنفوذ، ولئن كانت المدنية الإنسانية قائمةً على أساس هذه الفردية. فقد أدار «تولستوي» ظهره لهذه المدنية ودعا إلى ما دعا إليه «روسو» من قبلُ؛ إلى العودة إلى حياة الفطرة والطبيعة حيث لا انقسام ولا خصام، وحيث لا ترى إلا فلاحًا يفلح أرضه ويحب جاره؟ في هذه القصة يقدم لك «تولستوي» فلاحًا هو «كاراتايف» كما يقدم لك «نابليون» ويقنعك أن الأول أعظم من الثاني، لأن الأول عظيم في ذاته، وأما الثاني فألعوبة في أيدي الظروف!

هذه المقارنة بين الحياة الفطرية الساذجة وبين حياة المدنية المعقدة، يوضحها الكاتب أيضًا في قصته «آنا كارنينا»، التي أنشأها على أساس من مذهب «روسو»، فهو يبين لك أسرةً ريفيةً سعيدة بحياتها البسيطة، وأسرةً أخرى قامت لا على الأساس الشرعي للزوج، بل على أساسٍ مصطنع من إباحية وحريةٍ زائفة، فترى «كارنينا» الزانية تتزوج من رجل أُغرِم بحبها، فانتهت حياتهما بعقوبةٍ طبيعية كانا جديرَين بها، ومما يذكر بهذه المناسبة أن «تولستوي» جعل عقاب «كارنينا» أشد وأقسى، فجريمتها في عين الرجل الأخلاقي أفدح من جريمة زوجها. لكن «تولستوي» إلى جانب نزعته الأخلاقية فنان، وهو إذا ما تملَّكه الفن انتشى بالجمال كائنًا ما كان، ولهذا تراه يفتنُّ في تصوير «آنا» ووصف جمالها، حتى أخرجها صورةً رائعةً بارعة. ومن لفتات «تولستوي» البارعة في هذه القصة أنه جعل رجلًا عالي الثقافة (يقصد نفسه) يهتدي بفلاحٍ ساذج في فهم الإنجيل، بل في فهم الحياة؛ ليدل بذلك على أن فهم الحياة والدين لا يريد علمًا بقدر ما يحتاج إلى قلبٍ صافٍ وبصيرةٍ سليمة.

وأخيرًا جاء دور التدين والتصوف من حياة «تولستوي»! إن هذه المدنية الفاسدة لا خلاص منها بغير الفرار إلى حياة الزهد والتقشف والعزلة! لقد أخذ في هذه المرحلة يكتب الرسائل واحدةً في إثر واحدة، كلها تعبر عن إيمانه بالدين والحياة الروحية: «عقيدتي» «ماذا ينبغي أن نصنع إذن؟» «ملكوت الله هو في دخيلة نفسك» «العبودية في عصرنا» «ما هو الدين؟» وغيرها وغيرها. لقد زهد في حياة المتعة الجسدية حتى أصبحت له هذه المتعة شبحًا مخيفًا يخشى أن يعود إليه فينال منه ويسيطر عليه، وكتب «كروتزر ساناتا» التي أراد فيها أن يحمل الأزواج على الامتناع عن العلاقة الجنسية! ثم كتب آخر قصصه الكبرى؛ قصة «البعث» التي جعل فيها فتاةً متعلمةً مهذَّبة كانت في سيبريا سجينةً سياسية، جعلها تلتقي مع امرأةٍ كانت في ماضيها عاهرةً فاجرة، وتصادق المرأتان

على النفور من الصلة الجنسية الدنسة، الأولى لأنها لم تمارسها على اعتبار أنها حطٌّ من الكرامة الإنسانية، والثانية لأنها أوغلت في ممارستها فانتهت إلى الزهد فيها والتحقير منها لأنها مصدر أهوال ومصائب، بل لأنها داعية إلى التدهور والانحطاط.

هذه النزعة الخلقية الشديدة التي استولت عليه، لوَّنت نظره إلى الأدب كله؛ فلا أدب عنده الآن إلا ما رمى إلى إصلاح الأخلاق؟ ليس شيكسبير بالأديب، لأنه لم يرد بأدبه إلى إصلاح الأخلاق، بل ليس ما كتبه هو نفسه فيما مضى بأدب لأنه خلا من ذلك الغرض الشريف، وهكذا قل في كل ضروب الجمال: لا جمال في أثرٍ فني إلا إذا كان أساس هذا الأثر الفني أولًا وقبل كل شيء تقويم الأخلاق، بهذا الرأي نادى في كتابه «ما هو الفن؟».

لكن الأخلاقي فنان كذلك — كما أسلفنا لك القول — فقد كانت تتعاوره فترات من الفن خلال تلك الفترة الأخلاقية، فيُخرج للناس قصصًا روائع. وأين المفر من سلطان الفن لهذا الفنان الأعظم؟ هذا الذي شخصت إليه الأبصار في أنحاء العالم كله في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، على أنه أديب العالم الأكبر، فليكن ما شاء لنفسه أن يكون من أخلاقيٍّ ومن راهبٍ متدين، فسيظل أبد الدهر خالدًا في تاريخ الأدب بين جبابرة القلم.

(٧) أنطون تشيكوف Anton Chekhov (١٨٦٠–١٩٠٤م)

كان «تشيكوف» هو حلقة الاتصال بين العصر الزاهر الذي شهد «جوجول» و«ترجنيف» و«دستويفسكي» و«تولستوي» وبين الموجة الحديثة التي سيكون موضع الحديث عنها فصلًا سنعده للأدب الروسي في القرن العشرين. بدأ إنشاءَه الأدبي حين كان طالبًا يدرس الطب في موسكو، وأول ما كتب من القصص كان ينطبع بالفكاهة الساخرة التي تجعله صالحًا للمجلات الهازلة، ثم جُمعت هذه القصص في مجموعةٍ أُطلق عليها «قصص منوعة»، وبعدئذٍ طرأ على أدبه تحولٌ مفاجئ، ظهر أول ما ظهر في مسرحيته «إيفانوف» كما ظهر في مجموعة قصصه الثانية التي أسماها «أشخاص عليهم كآبة» فهو في هذه المجموعة القصصية وفي تلك المسرحية عبر عما أحسه إحساسًا قويًّا من ركود الحياة في الروسيا إبان العقد الثامن من القرن التاسع عشر، كما عبر عنه فيما بعدُ في عدة قصصٍ أخرى من بينها «قصة مملة» و«حياتي» و«عنبر رقم ٦» و«المبارزة» و«ثلاث سنوات» وغيرها. في «قصة مملة» ترى شخصيتَين؛ شخصية أستاذٍ كهل كان قد ارتفع إلى أوج الشهرة العلمية، وشخصية فتاة من ذوي قرباه، كلاهما يحسُّ تفاهة الحياة إحساسًا

ينتقل إلى القارئ بالعدوى، كلاهما لا يجد في الحياة ما هو جدير بالأمل والعمل، وتنتهي القصة بهذين الكئيبَين لا يجدان لضيقهما بالحياة دواءً. وفي «حياتي» كذلك قصة شاب استنار وتثقف، ثم ألقت به الأيام في مدينةٍ ريفيةٍ ميتة لا تفتح أمامه بابًا من أبواب الرجاء والبشر بالحياة. وفي «عنبر رقم ٦» قصة طبيبٍ عالي الثقافة أيضًا، يعمل في مستشفى الأمراض العقلية في بلدٍ ريفي، وقد اتصلت روابط الود بينه وبين أحد مرضاه، واتصل بينهما الحديث في شتى الموضوعات، حتى ظن بالطبيب الخبل، فأرغمه مساعده على أن يعامَل معاملة المرضى مجنونًا كسائر المجانين وحلَّ محله في رئاسة المستشفى. هكذا أخذ «أنطون تشيكوف» يبث شكواه من ركود الحياة وتفاهة شأنها، ولهذا تخير معظم مناظره من الريف الذي يخلو مما تنطبع به المدن من حركة قد ينخدع بها الرائي ويظنها حركة الحياة، ولكن «تشيكوف» رغم هذه النظرة السوداء، لم يكن متشائمًا بالمستقبل.

كان رجال القصة قبل «تشيكوف» يذهبون في أدبهم القصصي مذهبًا واقعيًّا، فجاء هو مخالفًا لما سار عليه أسلافه. فلئن كان هؤلاء الأسلاف يُعنون بحبك الحوادث، فإنه اتخذ لنفسه أسلوبًا آخر، مؤداه أن يؤلف القصة من نتفٍ متناثرة وحوادث يقطفها من تيار الحياة، يقطفها من هنا وهناك، ولا يجمعها في قصةٍ واحدة إلا الروح التي تسود القصة، لا العلاقة بين الحوادث نفسها. فإذا أردت لفنه هذا عنوانًا يدل عليه، كان ذلك العنوان هو أنه «فن تأثري» أساسه ما تترك القصة في نفس قارئها من أثر، بغض النظر عن طريقة تكوين القصة ومادتها. وبعبارةٍ أخرى كانت قصة «تشيكوف» تقوم على الإيحاء لا على الإنباء، فهو يذكر الحادثة المعينة بالأسلوب المعين الذي من شأنه أن يوحي للقارئ ضروبًا من الفكر والخيال، ولكي يكون هذا الإيحاء أقوى وأفعل، كان لزامًا عليه أن يعنى بأسلوبه وعبارته، لأن اللفظ هنا له أهميته الكبرى، فتراه يحاول أن يجعل لغته ذات وزن وإيقاع.

لم يكن «تشيكوف» من الفحولة بحيث يوضع في منزلةٍ واحدة مع «دستويفسكي» و«تولستوي»، لكنه في القصة القصيرة عَلَمٌ يعترف له العالم كله بقدرته في هذا المجال، فهو في الروسيا شبيه جدًّا بـ «موباسان» في فرنسا، وهو أيضًا — مثل موباسان — لم تمهله الحياة أكثر من أربعة وأربعين عامًا.

القسم الخامس

الأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر

لعلك تعلم أن القرن السابع عشر في إنجلترا كانت قد طغت عليه موجة من التزمُّت الديني، كان من آثارها ثورة «كرمول» وقتل الملك شارل الأول. ثم ذهبت عن إنجلترا هذه الموجة لتطغى في مكانها موجةٌ مضادة في القرن الثامن عشر؛ موجةٌ تغلب عليها السخرية من الجمود الديني، وإذن فلم يبقَ في البلاد (إنجلترا) متسع لأعقاب أولئك المتزمتين وكان لا بد لهم من الرحيل إلى بلادٍ أخرى؛ فرحل كثيرٌ منهم إلى أمريكا، وهناك أشاعوا شيئًا من روحهم الدينية التي كانت الظروف القائمة في إنجلترا تضطرهم إلى كبتها وكتمانها؛ ولهذا نشأ في تلك البلاد الأمريكية طائفة من الأدباء تعبر عن هذه الروح. ومن بين هؤلاء في القرن التاسع عشر «إمرسن» و«هوتورن» و«لونجفلو» ممن سيأتي ذكرهم بعدُ، وليس معنى ذلك بالطبع أن كل من حمل القلم في أمريكا في القرن التاسع عشر، كتب مستوحيًا روح التزمُّت الديني والأخلاقي، بل هناك من أدباء العصر المذكور من لا تجد أثرًا لمثل هذه الروح في أدبهم، مثل «إدجر ألن بو» و«ويتمان». وفيما يلي عرض مختصر لهؤلاء الأدباء جميعًا على اختلاف نزعاتهم.

الأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر

(١) رالف وولد إمرسن Ralph Waldo Emerson (١٨٠٣–١٨٨٢م)

ولد في «بوسْتُن» وفي عامه الرابع عشر دخل جامعة «هارفرد»، لكنه فقير لا يملك ما يُعينه على سد نفقات عيشه ودرسه، فكان لا يترفع عن العمل كائنًا ما كان ليكسب ما يريد من دريهمات، مثال ذلك أنه كان أحيانًا يعمل مناولًا (جرسونًا) في ساعات فراغه، فلما بلغ الخامسة والعشرين نُصِّب قسيسًا، لكنه لم يلبث في منصبه ذاك سوى ثلاثة أعوام ثم استقال لأنه أحسَّ في ضميره لذعة؛ إذ كان قسيسًا لفرع من فروع العقيدة المسيحية، لا تتفق تمام الاتفاق مع عقيدته، وعندئذٍ سافر إلى إنجلترا حيث قابل من الأدباء «كولردج» و«وردزورث» و«كارلايل». من ذلك الحين أخذت مجموعات مقالاته الأدبية تصدر واحدةً في إثر واحدة، ومن أهمها كتابه عن «الخلق الإنجليزي»،[١] على أنه إلى جانب جولاته الموفقة في أدب المقالة، كان شاعرًا مُجيدًا، أحب من الشعراء «شيكسبير» و«دانتي» و«كولردج»، ولم يبهره شيء في سفر «شلي» وقليلًا جدًّا ما كان يقرأ القصص، فكلما حاول أن يقرأ «سيرفانتيز» أو«سكُتْ» أو «جين أوستن» أو «دكنز» — وهم من أعلام الأعلام في الأدب القصصي في العالم أجمع — أخذه الملل ولم يستطع أن يمضي في قراءته.

كان «إمرسن» — كما أسلفنا لك القول — من المتزمتين في الدين والأخلاق، وبهذه الروح كتب ما كتب، وإن القارئ الحديث ليقرؤه اليوم، فيظن أنه كاتب سبح في الهواء ليخاطب ناسًا فوق السحاب ولم يقصد بأدبه إلى هؤلاء البشر فوق هذه الأرض، شبَّهه

---

[١] English Traits.

«ماثيو آرنلد» الناقد الإنجليزي بالإمبراطور الفيلسوف «مرقص أورليوس» وحسبك هذا لتعلم كثيرًا عن «إمرسن» ورأيه في الفضيلة والحياة الفاضلة، فما الفضيلة عنده بالأمر الهين، وما الحياة الفاضلة في رأيه إلا طريقٌ ضيقٌ وعر يتطلب من السائر فيه مجهودًا، ولأنه يتطلب هذا المجهود كانت له قيمته.

كان «إمرسن» لا يمجد شيئًا تمجيده لروح الإنسانية، وهو حين كتب في تمجيدها لم يكن معبرًا في حقيقة الأمر عن مذهبٍ ديني بعينه أو عقيدة بذاتها، إنما كان بمثابة الصوت الذي لا يكاد ينتسب إلى فردٍ معين أو يصدر عن جسدٍ معلوم؛ هو في كتابته بمثابة من يعلن لا بمثابة من يؤيد أقواله بالحجة والدليل، ومع تمجيده هذا لروح الإنسان، لم يقل ما هي تلك الروح، ولعله أدرك وآمن أنها «من أمر ربي»:

«إن من نسميه عادة بالإنسان؛ الإنسان الذي يأكل ويشرب ويزرع ويحسب، ليس بمثل هذه الجوانب من حياته يمثل نفسه، بل إنه — على نقيض ذلك — يُبدي ما لا يمثل نفسه. إننا لا نحترم الإنسان بسبب هذه الأشياء، أما الروح التي إن هو إلا أداة لها، فنحن نجثو لها احترامًا إذا ما أبداها الإنسان في فعله. إن الروح إذا ما تنفست خلال عقله فهي العبقرية، وإذا ما تنفست خلال فعله فهي الفضيلة، وإذا ما فاضت في ثنايا عاطفته فهي الحب … والغاية من كل إصلاح — في هذا الجانب من الحياة أو ذاك — إنما هي أن تأذن للروح أن تلتمس طريقها إلى الظهور خلالنا، أو بعبارةٍ أخرى الغاية من الإصلاح هي أن نتعلم كيف نطيع الروح.»

الروح عند «إمرسن» خير منبر نرتقيه لنُعبِّر عن سر وجودنا ومعناه، هي الحلقة الحقيقية التي تصلنا بالله؛ فلن تبدو الروح في فكر أو عمل إلا كان الإنسان المفكر أو العامل متصلًا بالله صلةً قويةً مكينة «إن أكثر الناس سذاجة، إذا ما عبد الله بما يبديه في شخصه من تماسك خلقي، إنما يصبح جزءًا من الله … إن فكرة الإله إذا ما أشرقت على الإنسان كانت محبَّبةً إليه، مريحةً لنفسه؛ تعمر له المكان الخلاء، وتمحو من حياته وصمات أخطائه وخيبة رجائه … إن الإنسان إذا ما مجد الروح وأدرك أنها — كما يقول القدماء — ذات بهاء لا ينفد … فلن تعود حياته بعدئذٍ كالثوب المرقَّع المهلهل، بل سيحيا حياةً تمسك أطرافها وحدةٌ إلهية.»

بمثل هذه النغمة الدينية الخلقية التصوفية كان يكتب «إمرسن» لا يحد من أفقه شعائر مذهب معين ولا عقيدة بذاتها.

(٢) ناثانيل هوثورن Nathaniel Hawthorne (١٨٠٤–١٨٦٤م)

وهذا كاتبٌ آخر، صدر فيما كتب عن روحٍ دينيةٍ أخلاقية، كما صنع «إمرسن». كتب لأمه ولم يزل صبيًّا يانعًا في المدرسة «لست أريد أن أكون طبيبًا لأعيش على أمراض الآخرين، ولا قسيسًا لأعيش على خطايا الآخرين، ولا محاميًا لأعيش على اختصام الآخرين؛ لذلك لست أرى لي طريقًا سوى أن أكون كاتبًا.» لكن الكتابة — للأسف — سرعان ما بينت للشاب «هوثورن» حين بدأ يكتب أنها لا تصلح موردًا للرزق، إلا إذا كان الكاتب معروفًا مشهورًا؛ فاشتغل في مناصبَ سياسية حينًا، حتى ظفر بالشهرة المطلوبة للأديب إذا أراد أن يكسب قوته عن طريق أدبه، وإنما ظفر بتلك الشهرة حين أخرج كتابه المشهور «الحرف القرمزي»[٢] الذي جعل فيه بطل القصة وبطلتها يسلكان سلوكًا فيه خرقٌ قليل لقواعد الأخلاق كما يفهمها المتدين المتزمت، فينصب عليهما العقاب جزاءً وفاقًا بما فعلا؟ وله كذلك «البيت ذو الأسقف السبعة»[٣] وهي قصة عبر فيها الكاتب عن عقيدته بأن جناية الآباء تنحدر إلى الأبناء، ثم له أيضًا قصة «تمثال من المرمر»[٤] التي كتبها بعد جولة في ربوع أوروبا، وحاول فيها أن يجد ما يرضي نفسه من تحديد الفضيلة والرذيلة، وهو الموضوع الذي شغل ذهنه زمنًا طويلًا بحكم نزعته الدينية والأخلاقية، ولكنه فيما يظهر ترك المشكلة بغير تحديد.

ولكننا إذا ما وصفنا «هوثورن» بأنه متزمت في الدين، فينبغي أن نضيف إلى هذا الوصف أنه أخذ من ذلك التزمُّت الديني رصانته دون تخريفه، وكان من مذهبه أن الضمير الإنساني خير هادٍ في الحياة الخلقية، فقد آمن بصدق ضميره إيمانًا لم يُرضِ شعوره الديني والأخلاق فحسب، بل وجد فيه كذلك ما يقنع عقله.

(٣) هنري وادزورث لونجفلو Henry Wadsworth Longfellow (١٨٠٧–١٨٨٢م)

وهذا شاعر، كان كزميلَيه الناثرَين «إمرسن» و«هوثورن» ينشئ أدبه مدفوعًا بالنزعة الدينية، فمن مذهبه أن الفن لا يخلق للفن كما يقولون، إنما الفن وسيلة لغاية، والغاية

---

[٢] The Scarlet Letter.

[٣] The House of the Seven Gablse.

[٤] The Marble Faun.

التي من أجلها كان «لونجفلو» يقرض الشعر هي بثُّ الأخلاق الفاضلة في نفوس قارئيه، الأخلاق الفاضلة كما يفهمها معتنق مذهبه الديني الذي ينزع إلى التقشف وعدم الاسترسال في الشهوة.

كان «لونجفلو» زميل «هوثورن» في الجامعة، إلا أنه لم يكد يفرغ من دراسته الجامعية حتى سافر إلى أوروبا حيث أقام ثلاثة أعوام، يدرس في ألمانيا وفرنسا وإسبانيا وإيطاليا، وعاد إلى وطنه أمريكا ثم إلى أوروبا في رحلةٍ ثانية ثم إلى وطنه مرةً أخرى، وهنا عُين أستاذًا في جامعة «هارفرد» حيث ظل في كرسي الأستاذية ثمانية عشر عامًا.

كان شاعرنا طيب القلب بحيث تبدو طيبة قلبه في صورة السذاجة التي لا تعرف تعقيد الحياة والالتواء في التفكير وفي معاملة الناس؛ ولذلك مضت أعوام حياته مطردةً متشابهة ليس فيها حوادثُ ضخام ولا انقلاباتٌ مفاجئة، وربما كانت أبرز حادثة في حياته كلها موت زوجته الثانية محروقة بعد أن ماتت زوجته الأولى إبان رحلته الثانية في أوروبا. كان يقرض الشعر ليُعلِّم قارئه قبل أن يمتعه، فإذا ما قرأت شعره راعتك فيه قوة الإيمان:

ليس هناك موت! وما يبدو موتًا إن هو إلا انتقال،
هذه الحياة المعدودة الأنفاس
إن هي إلا ضاحية من حياة الخلود
التي أطلقنا على مدخلها اسم «الموت».

ولهذه البساطة في خلقه وهذا الإيمان القوي في نفسه، ظفر شعره بإعجاب الكثرة الغالبة ممن يضعون قوة الإيمان فوق كل اعتبارٍ آخر. ومن أشعاره ما له ذيوع بين الناس لا يكاد يدانيه في ذلك شاعرٌ آخر، ومن أشهر شعره دورانًا على الألسنة هذه الأبيات:

حيوات عظماء الرجال تذكير لنا
إنا نستطيع السمو بحياتنا فوق القنن،
حتى إذا ما رحلنا تركنا خلفنا
آثار أقدام على رمال الزمن؛

* * *

آثار أقدام ربما رآها بعدنا آخَرُ
أخٌ لنا، تحطمت به السفين وهو وحيد
إذ هو بحرَ الحياة يمخر،
فبعد يأس يعود إليه الرجاء وهو بعيد؛

* * *

فلننهض إذن ولنكن عاملين
بعزم لا ينثني أمام القدر،
فما ننفك منتجين وما ننفك مجاهدين،
وليكن جهادنا جهاد الذي صَبَر.

(٤) إدجر ألن بو Edgar allan Poe (١٨٠٩–١٨٤٩م)

ولد «بو» في مدينة «بوستن» لأبوَين يشتغلان بالتمثيل، حدث لهما أن افترقا، فأوصت الأم بأبنائها الثلاثة من تولى تنشيئهم. وكان أن اختار أديبنا «بو» وهو لم يزل من عمره في عامه الثاني تاجرٌ غني تعهد برعايته، وجاء به مُتَبَنِّيه إلى إنجلترا مدى خمسة أعوام — بين سنته السادسة وسنته الحادية عشرة — فتلقَّى تعليمه الأول في إنجلترا، ثم دخل جامعة «فرجينيا» وعمره سبعة عشر عامًا، حيث تعلم شيئين أثَّرا في حياته المقبلة كلها، تعلم الآداب القديمة من أساتذته، وتعلم المقامرة من بعض زملائه. وتراكم عليه الدين نتيجة لهذه المقامرة، ورفض مُتبنِّيه ذات مرة أن يدفع عنه هذا الدين؛ فتركه «بو» وذهب إلى مسقط رأسه «بوستن»، لكنه لم يلبث أن استأنف صلة الود مع مُتبنِّيه، والتحق بالمدرسة الحربية، مع أنه كان أبعد إنسان عن النظام الحربي، فلم يطقْ قط ما فُرض عليه من نظام هناك، ولم يسعه سوى أن يهمل واجباته إهمالًا اضطر أولي الأمر إلى طرده، فجاء هذا عاملًا جديدًا من عوامل الشقاق بينه وبين مُتبنِّيه، ثم جاء آخر العوامل في ذلك الشقاق حين تزوج التاجر من سيدةٍ أخرى بعد موت زوجته الأولى، فلم توافق هذه الزوجة الجديدة على أن يقيم «بو» معهما في المنزل، لأنه — في رأيها — مصدر شغب لم ينقطع.

يحتل «بو» في الأدب مكانًا فريدًا، لتفرده في خصائصه، فهو منشئ «القصة البوليسية» وهو — فوق ذلك — مَن جعل من الحوادث المفزعة موضوعًا للفن الأدبي على نحو لا يُجاريه فيه أديبٌ آخر. وهو في رواية القصة يتبع أسلوبَين مختلفَين أتم الاختلاف،

أما أحدهما فهو أن يخلق جوًّا من الفزع الذي ترتعد له فرائص القارئ، بحيث يحسُّ هذا القارئ وكأنه في كابوسٍ مخيف، وللكاتب في ذلك فنٌّ عجيب، إذ تراه يثير فيك الخوف شيئًا فشيئًا، كأنما هو يحرك فيك عصبًا بعد عصب، حتى إذا ما أحاط بك الوهم من كل جانب فاجأك مثلًا بأن الشخص الذي حكى لك عنه أنه قتل أو أُحرق، لا يزال حيًّا، هو الذي تسمع خطواته سائرًا أمام باب غرفتك! ومن خير ما تقرؤه له نموذجًا لهذا الضرب من أدبه قصة «انهيار بيت أشر».[٥]

وأما ثاني الأسلوبَين فهو أن يلتزم الكاتب الصدق والواقع؛ وخصوصًا فيما كتب من «قصص بوليسية» حيث أبدى براعة ليس بعدها مزيدٌ لمستزيد في حبكة العقدة، فترى الحوادث متساوقةً مترابطة تأخذ عليك انتباهك، فتظل تقرأ وتقرأ ولم يعد لديك وعي بالزمن ومروره حتى تفرغ من تلاوة القصة؛ ومن أمثلة هذا النوع قصة «الجرائم في شارع مورج»[٦] التي جعل فيها القاتل قردًا، وقصة «الخطاب المسروق»[٧] التي دارت حوادثها على أن خطابًا سُرق مع أن الخطاب موضوع في مكانٍ ظاهر من المكان الخاص بالخطابات. وغيرها.

و«إدجر ألن بو» شاعر فوق أنه قصاص؛ تراه في شعره — كما هو في قصته — يحلم ويتيه في خيالٍ عجيب، خذ مثلًا من شعره قصيدة «أرض الأحلام»:

في طريقٍ مظلمٍ موحش
لا يسكنه إلا الشياطين،
وبينها شيطان يسمي «الليل»
على عرش أسود جلس وتربع؛
وصلتُ هذه الأرض منذ قريب؛

* * *

وِدْيان بغير قاع وغمر من الماء ليس له حدود،
وشقوق في الصخر وكهوف وغابات

[٥] The Fall of the House of Usher.

[٦] The Murders in the Rue Morgue.

[٧] The Purloined Letter.

يستحيل على عين أن تتبيَّن شكلها؛
لما تساقط منها من قطرات الندى،
والجبال سامقة شامخًا وراء شامخ،
موغلة في بحار ليس لها شطآن،
بحارٍ تعلو بصدرها في قلق،
جياشة بموجها في سماء من لهب،
وبحيرات ساح ماؤها إلى غير نهاية،
مياهها موحشة — موحشة وميتة —
مياهها ساكنة؛ ساكنة وباردة
بما تدلَّى فوقها من سوسن كأنه رقائق الثلج،
إزاء البحيرات التي هكذا امتدت
بمياهها الموحشة، الموحشة الميتة،
بمياهها الكئيبة، الكئيبة الباردة،
بما تدلَّى فوقها من سوسن كأنه رقائق الثلج،
إزاء الجبال، وقرب النهر
الذي غمغم في صوتٍ خفيض، غمغم منذ الأزل،
إزاء الغابات الشهباء، وجوار المستنقع
الذي سكنه الضفدع والورل،
جوار البرك الآسنة
حيث تسكن الغيلان،
في بقاع هي من بقاع الأرض أبشعها،
وفي مغاور هي من كهوف الأرض أتعسها،
هنالك بُهت الرحالة إذ هو في الطريق،
وعاودته ذكريات عهد غبر،
ذكريات لفَّت كل واحدة منها نفسها في ثوب،
ومضت كأنها الأشباح متنهدةً فازعة،
مضت إلى جوار الرحالة واحدةً بعد أخرى،
هي أشباح أصدقاء أسلمناهم منذ عهدٍ بعيد،
أسلمناهم في أسًى للأرض، وللسماء.

ومات «بو» ميتةً يحوطها الغموض؛ فإنه يروى أن حادثة وقعت له أثناء السفر، فبقي في مدينة «بلتيمور» أيامًا بسببها. وحدث أنه شرب ذات مساء حتى غاب عنه صوابه، ثم تصادف أنها كانت ليلة انتخاب، فتفكَّه به رجال الأحزاب المختلفة إذ وجدوه هائمًا على وجهه في الطرقات لا يعي، وأخذوه إلى أحد عشر مركزًا انتخابيًّا في المدينة ليدلي بصوته فيها جميعًا، ثم خلفوه ملقًى على مقعد في الطريق حتى صادفه من كان يعرفه، ونقله إلى المستشفى. وقد اعترف الطبيب الذي عالجه، اعترف بعد خمس وعشرين سنة! بأنه حين تلقَّى «بو» مريضًا لم يجد فيه أثرًا من آثار الخمر؛ وإذن فماذا كانت علته، وكيف مات؟ أراد القدر لهذا الرجل الذي عاش حياة يكتنفها الغموض أن يموت كذلك في جو من الغموض.

(٥) وولت ويتمان Walt Whitman (١٨١٩–١٨٩٢م)

أبوه فلاح ونجار، وأجداده خليط من إنجليز وهولنديين، بعضهم كان يشتغل بالفلاحة وبعضهم بالملاحة، فورث عنهم الشاعر حب الماء وحب الهواء، فليس أحب لديه من البحر ومن مكانٍ هواؤه طليق. لم يكد يشب حتى أخذ يكسب قوته بعمله، فكان أول أمره حاجبًا يرسله مخدومُه لقضاء التوافه من الأمور، ثم اشتغل بعد ذلك طابعًا، فمعلمًا، فصحفيًّا، وأخيرًا شغل نفسه بتجارة العقار إلى جانب اشتغاله بالصحافة. ولما أن بلغ عامه السادس والثلاثين نشر ديوانه الذي أطلق عليه «حشائش»[٨] والذي قال عنه «إمرسن» حين صدوره «إنه أروع ما أنتجته أمريكا حتى اليوم في فطنته وحكمته.» ثم نشبت الحرب الأهلية في أمريكا، واشتغل «ويتمان» بالتمريض في أحد المستشفيات، وأصدر خلال ذلك ديوانًا آخر عن تجاربه في تلك الأعوام، أسماه «دقات الطبل»؛[٩] فلما وضعت الحرب الأهلية أوزارها، استقر في واشنطن عاملًا في إحدى وظائف الدولة، حتى أصابه الشلل وهو في الرابعة والخمسين، ومات بعد ذلك بنحو عشرين عامًا.

«ويتمان» من الشعراء الذين قضوا حياتهم كلها لا يغني في شعره إلا بخواطر نفسه، ففي كل سطر خطه قلمه يعبر الشاعر عن نفسه ويكشف عما يجيش فيها، فهو يقول

---

[٨] Leaves of Grass.

[٩] Drum Taps.

عن شعره إذ يقدمه لقرائه: «ليس هذا كتابًا؛ إذا ما لمس هذه الصحائفَ لامس فإنه إنما يلمس رجلًا.»

وقد عاش «ويتمان» عيش الشاعر الحر الطليق من قيود الدنيا، فهو لا يعبأ من شئون الدنيا بما يعبأ به غيره فيخضع نفسه لأصفادها، وهو لا يستعبد نفسه للتقاليد التي تستعبد سواه عن ضيق في النظر أو ضعف في الرجولة وهزال في الشخصية، وهو لا يحب نفسه الحب الذي يُنسيه كل شيء عداها والذي يجعله يتكالب على هذه وتلك من سفاسف الأشياء، وهو على الجملة مغتبط بالحياة لذاتها، راضٍ بما تتضمنه الحياة من متعة يحسها كل ذي حسٍّ مرهف. إن «ويتمان» إذ أحب نفسه فإنما أحبها لأنه أحب الحياة، والحياة التي أحبها لم تكن الحياة المرهفة الناعمة التي يدميها لمس الحرير، لكنها الحياة الخشنة المجاهدة العاملة التي تسيل بالعرق، حياة العضلات المفتولة والجسم الصليب، وإنه إذا ما أحب نفسه لحبه للحياة، فكذلك أحب بالتبع سواه من أفراد الإنسان لأنهم كذلك أحياء. لقد أحب «ويتمان» إخوانه في الإنسانية حبًّا لا يكاد ينافسه فيه شاعرٌ آخر، لا بل إنه أحب كل حي على وجه الأرض إنسانًا كان أو حيوانًا أو نباتًا، حسبه أن الشيء حي ليقدسه لأن الحياة التي تسري فيه شيءٌ مقدس؛ فهو بمثابة الرجل صاح بشعره في وجه العالم قائلًا: إنه لا أمل للدنيا بغير الحب. وليس حبه للحياة وللإنسان قاصرًا على ما يتمثل في الحياة والإنسان من عقل وروح، بل إنه ليحب كذلك هذا الجسد الحي نفسه لأنه جسد، لأنه غاية في ذاته لا لأنه أداة تخدم الروح التي تحل فيه، وهو في مجموعة من أشعاره أطلق عليها «أبناء آدم»[١٠] تراه يمجد لذائذ الجسم في صراحة قد يدهش لها الأخلاقي الذي لا يفهم وجهة نظر الشاعر. فشاعرنا ليس يدعو إلى مجون وانغماس في الشهوة حين يدعو إلى لذة الجسد، بل هو يمجد الحياة الشعرية الطبيعية التي لا شذوذ فيها، فلو أمعنت في شهوة الجسد فأنت شاذ، ولو أمعنت في حرمان الجسد فأنت شاذ كذلك، ولم يخلق جسدك لهذا أو ذاك، إنما خلق لحياةٍ معتدلة، وفي هذا الاعتدال جمال وجلال.

ومن شعره:

إليكِ أيها الديمقراطية
تعالي، فسأجعل البلاد وحدة لا تنفصم عراها،

---

[١٠] Children of Adam.

سأجعل أشرف من سطعت عليه الشمس من أمم البشر،
سأجعل البلاد إلهيةً في بهائها فاتنةً بسحرها،
سأصنع كل هذا بحب الإنسان للإنسان،
بحبٍّ يدوم مدى الحياة بين الإنسان والإنسان،

* * *

سأبث الإخاء على شطآن الأنهار في أمريكا كأنه الشجر الكثيف،
وعلى شطآن البحيرات العظمى، وفي أرجاء السهول،
وسأجعل من المدائن وحدة، إذ تعانق كل مدينة أختها بالذراعين،
سأصنع كل هذا بحب الإنسان للإنسان،
بحب فيه معاني الرجولة بين الإنسان والإنسان.
هذه هباتٌ مني إليك أيتها الديمقراطية، لأكون مُعينك يا معشوقتي،
في سبيلك، في سبيلكِ أنتِ أُغنِّي ما أغني من أناشيدي

ومن قصيدة له في رثاء الرئيس «لنكولن»:

أقبِلْ أيها الموت الجميل المريح،
دُرْ بموجك حول الأرض، ثم أقبل، أقبل رصينًا،
أقبل في النهار، أقبل في المساء، أقبل على الجميع، على كل فرد من الجميع،
أقبل عاجلًا أو آجلًا أيها الموت الرقيق،

* * *

لك هذا الكون الذي ليس لخضمِّه قاع!
لك هذا الكون لما فيه من حياة ومن غبطة، وما فيه من كائنات ومن علم،
ثم لله هذا الكون لما فيه من حب، حب جميل؛ لكن الثناء على الكون؛
الثناء، الثناء!
لما فيه من «موت» إذ يُطوِّقنا بذراعَيه، ويلفُّنا ببرده!

* * *

يا أُمَّنا السوداء التي ما تنفك على مقربة منا سائرة في غير صوت، على قدمَين طريتَين؛
ألم يُغنِّ لك شاعر أغنية الترحيب الذي لا يشوبه اكتئاب؟

إذن فلْأغنِّها لك، إني لأُمجِّدك بما لست أُمجِّد به شيئًا آخر،
سأغني لك أغنية حتى إذا ما جئتِني — وإنك لآتية — جئتِني في غير ارتياب.

* * *

لك يا موت الليل الصامت تحت منثور النجوم
وشط المحيط، والموجة التي أعرفها بهمسها الأبحِّ،
والروح إذ تعود إليك، يا أيهذا «الموت» الفسيح الذي قنَّع وجهه فأحكم القناع،
ثم لك الجسد إذ يثوي في حضنك معترفًا لك بالجميل.

* * *

سأُغنِّيك يا موت أغنيةً أرسلها من أعالي الشجر،
سأرسلها فوق الموج الصاعد الهابط، فوق متلاحق الحقول وفسيح السهول؛
فوق المدائن المزدحمة بآهليها، والطرق التي تموج بالسائرين،
سأرسل إليك أغنيتي، في نشوة، في نشوة، أيهذا «الموت».

(٦) هاريت بيتشر ستو Harriet Beecher stowe (١٨١١–١٨٩٦م)

هذه سيدة نبغت في القصة، وكان موضع نبوغها قصة «مقصورة العم تُمْ»[١١] التي يكاد يستحيل أن تجد من لم يقرأها بين من يقرءون القصة، والتي كادت تُترجَم إلى لغات الأرض جميعًا، والتي قرأَتْها عند صدورها القصصية الفرنسية «جورج سان» فامتدحتْها وعرفتْ لها قدرها العظيم.

ولدت «هاريِتْ» لأبٍ قسيس، وبدرت فيها بوادر النبوغ وهي لم تزل في سنٍّ مبكرة؛ فهي في عامها الحادي عشر كتبت مقالًا تجيب به عن هذا السؤال: هل يمكن أن نهتدي بظواهر الطبيعة في البرهنة على خلود الروح؟ ثم عقبت على هذه المقالة بمأساةٍ منظومة. ولما كانت الفتاة في سن الحادية والعشرين، انتقل أبوها مصطحبًا معه أسرته إلى بلدٍ يُدعى «سنسناتي» على الحدود بين الشمال والجنوب من الولايات المتحدة، فكانت هذه فرصةً للأديبة أن ترى بعينَي رأسها حالة العبيد في القسم الجنوبي، ولو أنها لم ترَ من ذلك إلا مثلًا لا يوضح حالة العبيد في أبشع صورها، لكنها تحركت لما رأت. وتزوجت «هاريت»

[١١] Uncle Tom's Cabin.

وهي في الخامسة والعشرين، وبعد زواجها بخمسة عشر عامًا كتبت قصتها العظيمة الخالدة «مقصورة العم تُمْ». وما يجدر ذكره لطرافته، أن الكاتبة بدأت قصتها بفصل عن موت «العم تُمْ»، وقبل أن تمضي في إنشاء قصتها قرأت ذلك الفصل على أطفالها، فبكى الأطفال بكاءً مرًّا لما سمعوا! مضت الأم تكتب قصة «العم تُمْ» فصلًا فصلًا، وكلما فرغت من فصل نشرته؛ فلم تلفت قصتها الأنظار إبان نشرها على حلقات، لكنها لم تكد تُجمع في كتاب حتى طار ذكرها في الآفاق، وعُدَّت من فورها بين أعظم من أنشأ القصة من أدباء العالمين. وكتبت «هاريت» غير هذه القصة قصصًا أخرى، لكنها لا تُذكَر إلا بها، ولم تخلد إلا بها، ولعلها لم تنبغ إلا بها. وماذا أنت قائل في قصة تكون بين العوامل التي حركت الناس إلى حربٍ أهلية محورها حالة العبيد في القسم الجنوبي من الولايات المتحدة؟ ماذا أنت قائل في قصة تصادف أشد إعجاب لدى كاتبةٍ مثل «جورج سان»، وتقبل على قراءتها في شغفٍ الملكةُ فيكتوريا؟ لا نريد أن الأدب تقاس عظمته بمن يقرءونه من ملوك الأرض وملكاته، ولكنا نريد أن الأثر الأدبي إذا ارتجَّ بصداه العالم حتى بلغ الصدى آذان الرءوس المتوَّجة، فلا بد أن يكون أثرًا أدبيًّا له مكانته.

(٧) هنري ديفد ثورو Henry David Thoreau (١٨١٧–١٨٦٢م)

«ثورو» كاتبٌ مزج نفسه بالحيوان مزجًا، وكتب عن الحيوان كتابة الصديق عن أصدقائه. لقد عاش في الريف، وقضى شطرًا عظيمًا من حياته في غابةٍ مجاورة لقريته، ثم كتب عن الريف وعن الغابة، فجاءت كتابته شاهدًا على ملاحظةٍ دقيقة وحسٍّ مرهف وقلبٍ نابض بالإنسانية الحية الرفيعة. ثم هو فوق ذلك رجلٌ له فلسفته في الحياة ورأيه في الإنسان، وبهذه الفلسفة وهذا الرأي استحق «ثورو» أن يخلد بين قادة الفكر. إن كل كائنٍ حي له عنده احترام، بل له توقير وتقديس، فالكائنات الحية كلها أفراد أسرةٍ واحدة، هم زملاء في هذه الحياة، هم شركاء في الروح. وليس عجيبًا — إذن — ما يروى عن «ثورو» أنه كان يذهب إلى الغابة فيطمئن له الحيوان ولا يبدي علامات الذعر التي يبديها عادة في حضرة الإنسان. إنه إذا حط على كتفه عصفور سمعته يقول: إن هذا العصفور على كتفي لأشرفُ لي من وسامٍ ذهبي أُزخرف به سترتي!

وينطوي «ثورو» على نفسه ليدرسها، فيجد في ذلك أيضًا متعة لا تنقضي، لا بل يراه واجبًا مفروضًا على الإنسان أن يدرس روح الإنسان متمثلة في روحه هو، وعقل الإنسان مصوَّرًا في عقله هو. إن أفراد الإنسان جميعًا نسخٌ من أصلٍ واحد فأعجب العجب أن

يكون عندك كتاب لم تقرأه، ثم تذهب إلى جارك لتستعير منه نسخةً من الكتاب نفسه! كثير من الناس يدرسون الإنسان فيمن حولهم من الناس، تاركين نفوسهم، وفي نفوسهم الكفاية لو استطاعوا أن يبلغوا أغوارها. فأديبنا «ثورو» حين أراد أن يدرس الإنسان وعقله وروحه، أراد أن يدرس «هنري ديفد ثورو»؛ أراد أن يدرس نفسه.

أقام «ثورو» عامَين في غابة «وولْدِنْ»[١٢] وسجَّل ملاحظاته عن الحيوان في كتاب هو الذي يُعرف به في دولة الأدب، وأطلق على الكتاب اسم الغابة، وهو كتاب يُعدُّ بين أمهات الكتب في العالم.

(٨) وشنطن إيرفنج Washington Irving (١٧٨٣–١٨٥٩م)

لئن قيل لك إن الأدب الأمريكي يتميز من سائر الآداب بخصيصة في فكاهته، فاعلم أن مبدع هذه الروح فيه هو «وشنطن إيرفنج» الذي يعرف بقصةٍ قصيرة له تسمى «رِبْ فان وِنْكِلْ»[١٣] أظهر فيها كل نبوغه الأدبي، وقد تبعه كثيرون من أدباء أمريكا في فكاهته وفنه، لكنهم كانوا يجولون بتلك الفكاهة في محيط بلدهم بحيث تصادف الإعجاب عند مواطنيهم ولا تهزُّ بالابتسام قارئًا خارج أرضهم، أما «إيرفنج» فلمْسته إنسانيةٌ عالمية يحسها قلب الإنسان أنى كان، ولقد قيل إن «سير وولتر سكُتْ» قرأ قصة «إيرفنج» «رِبْ فان ونكل» فأغرق في الضحك حتى كاد ينشقَّ من الضحك جنباه.

وخلاصة هذه القصة القصيرة المشهورة أن «رِبْ» ذهب إلى الجبل ذات يوم فالتقى في أحد الكهوف بجماعة من الشياطين تلعب وتشرب، وأذاقوه من خمرهم فنام عشرين سنة، حتى إذا ما عاد وجد وجه البلد قد تغير وأنكره الناس إلا رجلًا واحدًا. هذا هو الإطار الذي قص فيه الكاتب قصته، فصوَّر وتفكَّه، وكان بديعًا في تصويره، رائعًا في فكاهته.

وقد بلغ «إيرفنج» قمة نجاحه الأدبي وهو في السادسة والعشرين من عمره، ثم أنفق بعد ذلك عشر سنوات في التجارة، انتهت بإفلاسه، فعاد إلى حظيرة الأدب معتزمًا ألا يهجرها إلى سواها، وأخرج «كتاب الصور»،[١٤] أخرجه منجَّمًا على أقسام، خلال عامَين؛

[١٢] Walden.

[١٣] Rip Van Winkle.

[١٤] The Sketch Book.

وسرعان ما ذاع ذكره أيضًا في أوروبا. وكأنما وضع «إيرفنج» بما أنشأه نموذجًا لمن جاء بعده من الأدباء في أمريكا يحتذونه، فقد كانت الصورة الأدبية دائمًا واحدة عند الجميع: يصور الأديب شخصًا له علاماته المميزة وقسماته الفريدة، ثم يُنطقه بما يريد له أن ينطق في نقد هذا الجانب أو ذاك من جوانب الحياة، في نوع من الفكاهة خاص لا تكاد تخطئه لما فيه من تهكم لا يتوخى رقة اللمس ولا يبالي إن جاءت ضربته قاسية غليظة.

(٩) مارك توين Mark Twain (١٨٣٥–١٩١٠م)

هو أعظم الأدباء الناثرين في أمريكا في القرن التاسع عشر، تجمعت فيه كل خصائص النثر الأمريكي التي ظهرت في أسلافه من الأدباء، خصوصًا روح الفكاهة، اسمه الحقيقي هو «صموئيل لانجهورن كلمنز Samuel Langhorne Clemens» لكنه حين كان في عامه السابع عشر اشتغل ربانًا لسفينةٍ تجارية في نهر المسسبي، ومن عادة الربان أن يقيس عمق الماء بين آونة وأخرى، ويصيح لأحد البحارة قائلًا — مثلًا — «علم على واحد» «علم على اثنين» «علم على ثلاثة» وهكذا، ومن هذه الصيحات اشتق اسمه الذي اشتهر به، ف «مارك توين» معناها الحرفي «علم على اثنين».

نقول إن «مارك توين» أبرز في أدبه صفة التفكُّه التي عُرف بها الأدباء الأمريكيون؛ التفكه الجاف يقوله رجل خبر الدنيا ولم ينعزل عن الحياة في برج من العاج، رجل خبر الحياة كما يحياها الناس فيلمح فيها ما يُثير الابتسام، فلا يمتنع عن الضحك من غفلة الناس وغفلته معهم، وقد استعاد بذاكرته كل تجاربه في صدر حياته، فاستمدها كثيرًا من مادة أدبه، وأضاف إليها ما خلقه خياله. ومن أول إنتاجه «أمريكي في بلاط الملك أرثر»[١٥] والملك أرثر — كما علمت في الجزء الأول من هذا الكتاب — ملكٌ أسطوري في العصور الوسطى، كانت تنسج حول شخصيته القصص عن فرسان تلك العصور وشهامتهم في القتال دفاعًا عن الضعفاء ومن إليهم ممن يحتاج إلى معونتهم، فتخيل «مارك توين» أن أمريكيًّا حديثًا، بعقلية الأمريكي ونظراته وآرائه، قد عاش في بلاط الملك أرثر وفرسانه، ثم اتخذها الكاتب فرصةً ليزيل عن ذلك العهد ما نُسج حوله من أوهام جعلته يبدو عهدًا لامعًا براقًا، وهو في حقيقته عصر تعس وشقاء.

---

[١٥] A Yankee at the Court of king Arthur.

على أن شهرته ترتكز على كتابَين غير هذا، هما «الضفدعة الوثابة»[١٦] و«السذج في الخارج»[١٧] وهما كذلك مزيج من حقائق الحياة وخيال الكاتب. على أن الحقائق نفسها كانت تمطُّ بخياله حتى تبدو على صورةٍ مثيرة للضحك، خذ مثالًا لذلك أنه حين كان في مدينة دلهي بالهند دخل غرفته قردان، هذه حقيقة، فلما سجلها في أدبه، سجلها على هذه الصورة: «ولما استيقظت من نومي وجدت أحد القردين أمام المرآة يسوي شعره بالفرجون، ووجدت الآخر قد أمسك بكراسة مذكراتي يقرأ فيها صفحةً فكاهية، لكنه يبكي لقراءتها؛ فلم يعنني القرد الذي يسوِّي شعره بالفرجون، لكن سلوك القرد الثاني أساء إلى نفسي أيما إساءة، ولا أزال حتى اليوم أشعر بأثر تلك الإساءة.»

وللكاتب كذلك «تُمْ سُويَرْ» و«هَكِلْبري فِنْ» وفي كلٍّ منها يصوِّر صبيًّا له مميزاته الخاصة التي تجعله فردًا له سماته وقسماته. وهاتان الصورتان من أهم ما يذكر في آداب العالم إذا ما ذكرت صور الغلمان التي خلقها خيال الأدباء، وقد استمدَّ الكاتب شخصية «هكلبري» من غلام في الواقع كان يتيمًا وتشرد في الطرق والغابات. وقد حكى «مارك توين» كثيرًا جدًّا من تجاربه الشخصية وهو في غلومته إذ قصَّ لنا عن حياة «هكلبري»، وأما الصبي الآخر الذي صوَّره نعني «تُمْ سُوير» فقد جاء في الحقيقة مؤلَّفًا من ثلاثة جوانب استمدها الأديب من ثلاثة غلمان، وجمعها هو بخياله في شخصيةٍ واحدة، وهنا كذلك سجل «مارك توين» كثيرًا من تجاربه وتجارب زملائه في المدرسة في مثل هذه السنِّ.

[١٦] The Jumping Frog.

[١٧] The Innocents Abroad.

القسم السادس

الأدب العربي في القرن التاسع عشر

في رأيي أن كل أدب كغدير الماء، إذا لم تمده من حين لآخر بماءٍ جديد تعفن وأنتن، وكالأسرة الكبيرة إذا ظل أفرادها يتزاوجون فيما بينهم هزلوا وذبلوا وشاعت فيهم الأمراض ما لم يتزاوجوا من غيرهم. وله عمر كعمر الفرد: صبا، فشباب، فكهولة، فشيخوخة، ولكنه يمثل الدور ثانية في بنيه ولا يكون ذلك إلا بالتزاوج.

هذا في نظري تاريخ كل أدب؛ شرقي أو غربي. فإن نحن نظرنا إلى الأدب العربي وجدنا أن الأدب الجاهلي وامتداده في العصر الإسلامي بدأ يركد، حتى امتزجت الأمة العربية بغيرها من الفرس والروم والهند وغيرهم، وامتزجت الثقافة العربية بالثقافة الفارسية وبالثقافة الهندية وبالثقافة اليونانية، فبدأ الأدب العربي يحيا حياةً جديدة ظهر أثرها في مثل الجاحظ وتأليفه في العصر الإسلامي.

وقد يبدو غريبًا أن أقول إن الأدب العربي قد ركد قبيل هذا الامتزاج مع ما عرف عنه من جزالة اللفظ وجودة السبك وفصاحة اللسان، ولكن مظهر الركود في نظري كان قلة المعاني الجديدة، وتكرار المعاني القديمة، واقتصار الأدب على الأقوال المأثورة، في الموضوعات الموروثة، حتى طلع الجاحظ وأمثاله بموضوعاتٍ جديدة ومعانٍ جديدة وأساليبَ جديدة، فكان هذا هو التجديد الذي أتى به الامتزاج الجديد، ونشأ عنه العودة إلى الشباب بعد الشيخوخة.

ثم صار هذا الجديد قديمًا، وركد ماء الغدير لما انقطع المدد وأصبح الشباب هرمًا؛ ذلك أن الشرق بعد الحروب الصليبية أُغلق على نفسه وضعف اتصاله بالغرب ولم يكد

يعلم شيئًا مما يجري في أوروبا. نعم كان هناك قناصل للدول وتجارٌ أجانب ولكن هؤلاء كانوا يعيشون في شبه عزلة، ولا تشعر الشعوب الشرقية بهم وخاصة من الناحية الثقافية، ولما بدأ الغرب في القرن الخامس عشر والسادس عشر يضع أساس نهضته في العلوم والفنون والسياسة والاجتماع والاقتصاد وغير ذلك مما غيَّر وجه حياته تغييرًا تامًّا لم يصل إلى الشرق شيء منها ولم يشعر بها، واستمر في دائرته المغلقة يُقلِّد حياة الشرق الأولى من غير روح، ويعيش على الثقافة القديمة بعد أن صارت تماثيل.

في الغرب كان بدء النهضة والثورة على القديم، وبناء أسسٍ جديدة لحياةٍ جديدة، وتحكيم العقل فيما يعرض من مشاكل، وتحرير العواطف من كثير من القيود، ووضع كل قضية موضع البحث والتجربة. وفي الشرق كان الجمود وظلم الحكام مع الاستكانة من الشعب، وترف الأمراء مع فقر الشعب؛ كان الشرق والغرب يسيران متحاذيَين ولكن اختلف فيما بعدُ اتجاههما، فسار الغرب إلى الأمام وسار الشرق إلى الوراء، وتنبَّه الغرب فطالب حكامه الظالمين بتحقيق العدل، واستنام الشرق على الظلم راميًا عبئه على القدر.

وأصاب الأدب من ذلك ما أصاب سائر مناحي الحياة، فقد كان من أكبر أسباب النهضة الأدبية الأوروبية الْتِفاتُهم إلى وجوب الاستمتاع بالحياة الدنيا ونعيمها، بعد أن كان المثل الأعلى هو الزهد والانقطاع للحياة الأخرى، وعلى هذا الاتجاه سار الأدب يُقوِّم الحياة الدنيا ونعيمها تقويمًا كبيرًا في القصص وسائر أنواع الأدب. ثم من المظاهر الجديدة التي كانت عندهم في الأدب ثورتهم على الفوارق بين الطبقات، فبعد أن كانت الروايات إنما تتعرض لوصف الحياة الأرستقراطية فإذا عرضت لحياة الطبقة الوسطى أو الدنيا فلإضحاك الطبقة العليا؛ ثار الأدباء على هذه الأوضاع وصار كوخ الفلاح موضوعًا للأدب كبلاط الملوك، واستمدت المآسي والملاهي موضوعاتها من الحياة المألوفة عند أوساط الناس وفقرائهم.

ومظهرٌ آخر في الأدب الغربي هو استنزال الأدب إلى عالم الواقع، فالقطعة الأدبية صارت تقوم بمحصولها الفكري لا بجمالها الفني وحده، وعُدَّ من الأدب الرسائل السياسية والمقالات الاجتماعية.

وفي الشرق كان الأدب حائرًا بين الزُّلفى إلى الأغنياء والكبراء في المديح أو الترفع عن ذلك إلى الانصراف للحياة الأخرى بإنتاج الأدب الديني في المدائح النبوية وغيرها، أما الأدب الدنيوي الذي يصور حياة الشعوب ويعرض للمسائل الاجتماعية والسياسية ويفتح آفاقًا جديدة فلم يكن إلا في القليل النادر؛ ولذلك أنتجت النهضة الأوروبية أدب شكسبير وراسين وجوته وأمثالهم، في حين أنتجت الحياة الشرقية أدبًا يُعنى بأنواع البديع

كابن حجة الحموي، أو أدبًا يعنى بمدح الأمراء كالأرتقيات لصفي الدين الحلي، أو أدبًا يعنى بالناحية الدينية كالهمزية والبردة للبوصيري. أما الأدب الذي يمثل الشعب في بؤسه والحكام في ظلمهم أو الذي ينفخ في الأمة روح الثورة على الظالمين، أو الأدب الذي يدعو إلى أن يتبوأ الشعب مكانته فقلَّما نظفر به إذا استثنينا ابن خلدون، وقليلًا من أمثاله.

ومع هذا كله كانت مصر بعد سقوط بغداد في يد التتار أقوى الضعفاء أو أصحى السكارى.

وقد صورنا الأدب العربي إلى آخر القرن الثامن عشر راكدًا في شعره ونثره، وسائر فنونه، وكان أهم سبب في هذا الضعف هو ضعف الحياة الاجتماعية؛ لأن الأدب مرتبط أشد الارتباط بالحياة؛ فإذا ساءت الحياة الاقتصادية والسياسية ولم ينعم بالحياة إلا الأغنياء، وغرق الشعب كله في البؤس، وعومل معاملة الأنعام؛ كسد الأدب وأصبح طرفةً من الطرف التي تقدم للملوك والأمراء، كالجوهرة الكريمة أو القطعة من الصناعة الفنية، فإذا دبَّت الحياة في الأمة، وشعرت بنفسها، وقوَّمت العدل والحرية تقويمًا صالحًا، واستاءت من الظلم، ورفعت صوتها لمحاربته، وطالبت بتحقيق العدل، وقومت مشاعرها في الحب والكره، والعدل والظلم، وقدرت تقديرًا صحيحًا موقف الحاكم من المحكوم والمحكوم من الحاكم، حيي الأدب، وتجدَّد في موضوعاته وأساليبه.

وهكذا كان تاريخ الأدب في كل عصر؛ تخمد الحياة الاجتماعية فيخمد، وتحيا فيحيا.

نعم قد تركد الحياة الاجتماعية ولكن ترزق الأمة بأديبٍ كبير، أو فيلسوفٍ كبير، يشعر بما لا يشعر به قومه، ويتجه اتجاهًا صحيحًا حيث يتجه سائر شعبه اتجاهًا خطأً، فيرفع صوته بالدعوة الصحيحة، وبإيقاظ الشعور القومي، وينادي بالتوجيه جهةً غير التي يتجه إليها شعبه، ويتعرض في دعوته هذه إلى الاضطهاد والتسفيه بل والقتل أحيانًا، ولكن تحيا فكرته ودعوته، ويتسلمهما خَلَفٌ له يزيدهما اشتعالًا؛ حتى يعمَّا الشعب ويحوِّلا اتجاهه من اتجاهٍ فاسد إلى اتجاهٍ صحيح، ومع الأسف لم يوجد مثل هؤلاء الأفراد الأفذاذ في الشرق في العصور الأخيرة التي أرَّخنا لها من قبلُ، وإن وُجدوا فصوتُ أفراد لم يخلفوا مدارس، وأُخمدت أنفاسهم وحركاتهم في أسرع وقتٍ ممكن، أو ضاعت دعوتهم في تقاليد الشعب وحالته السيئة التي كان عليها.

ولعل سبب ذلك أن الشرق قد توالى عليه من المظالم ما أفقد الشعب روحه، وأن الحياة في الشرق ورفْق الجو الطبيعي وتلطيف العاطفة الدينية لهذه المساوئ بكثرة

الأوقاف والإحسان وما إلى ذلك جعل الحصول على القوت الضروري في الشرق أيسر تناولًا مما هو في الغرب؛ فكان إذا ارتفعت الدعوة باستثارة الشعور بالظلم على يد أحد المصلحين في الغرب وجدت لها استجابة من الشعب أكثر مما تجد لها في الشرق.

ثم إن الشرق قد توالت عليه محنٌ خارجية من قديم أكثر مما أصاب الغرب فقد ظل أمدًا طويلًا منكوبًا بالغزو الاستعماري؛ مما حرم الأمم عِزة استقلالها، وطمأنينة استقرارها، فالظلم الواقع على الشعوب الشرقية لم يكن من حكامها الذين هم منها فقط، بل أسوأ من ذلك ما كان من خارجها، ولم يُصَب الغرب بمثل هذه المصيبة الطويلة. والاستقلال في السياسة يولد الاستقلال في الفكر، والاستقلال في الأدب، وتكوين الشخصيات في سائر أنواع العلوم والفنون. وفقدانُ الاستقلال السياسي كفيل بضياع أنواع الاستقلال المختلفة علميةً كانت أو فنيةً أو أدبية.

وعلى كلٍّ فقد ظلت الحياة الأدبية على نحو ما وصفنا إلى أن كانت النهضة الحديثة للشرق قبيل مستهلِّ القرن التاسع عشر.

وترجع أسباب النهضة إلى عواملَ مختلفة أهمها:

احتكاك الشرق بالغرب

فالغرب لما قوي سياسيًّا وفنيًّا وحربيًّا اتجه إلى احتلال الشرق واستعماره واستغلاله، وساعد على طمعه في هذا سوء حال المملكة العثمانية، وقد كان الشرق جاهلًا كل الجهل بما يجري في الغرب من أساليبَ سياسية في الحكم وأساليبَ حربية في الحرب، وعلم وأدب وفن في الحياة الفكرية، على حين كان الغرب عالمًا بكل ما في الشرق علمًا واسعًا بما يبثُّ من عيون يمدون أممهم بتفاصيل ما يجري في الشرق، ويؤلفون الكتب في آثاره وعاداته وتقاليده، ويضعون التقارير في قواته الحربية، على حين لا يذهب من الشرق إلى الغرب إلا القليل النادر ولمناسباتٍ قوية كسَفَر إبراهيم بك الكبير؛ أخذه الإنجليز ليقيم في بلادهم فيؤمن بعظمتهم، ثم يتخذونه عونًا لهم بمصر في سياستهم، فأقام في إنكلترا نحوًا من خمس سنوات، ولكن لم يكن لهذه الحادثة وأمثالها من أثرٍ علمي أو أدبي أو فني؛ فلم يشعر الشرق إذن بقوة الغرب ولم يستفد منها إلا بعد أن فاجأه بالغزو.

شعرت مصر بذلك حين دهمتها الحملة الفرنسية؛ إذ أقبل نابليون سنة ١٧٩٨م يفتح الإسكندرية، وينتقل منها إلى فتح غيرها من البلاد المصرية في سهولة ويسر. ولم يكن

حكم الفرنسيين لمصر حكمًا صالحًا يبعث فيها النهضة إلا ما كان عن طريقٍ غير مباشر من اتصال المصريين بهم ووقوفهم على بعض نواحي تقدمهم واطلاعهم على مخترعاتهم وعلى نتائج بحوث علمائهم.

ولما جاء محمد علي قوَّى هذا الاتصال بين الشرق والغرب؛ فقد اتخذ إخصائيين من الأوروبيين في نواحي الحياة المختلفة وكان الشعب أكثر إقبالًا على الاستفادة منهم، لأن الغرب، وخصوصًا الفرنسيين، لم يكونوا حينئذٍ حكامًا مكروهين كما كانوا في أيام حملتهم، بل كانوا موظفين مجلوبين لحكومةٍ مصرية وشعبٍ مصري، فاستعان بهم محمد علي في تنظيم الجيش، وفي إنشاء المدارس، وفي أساليب الحكم إلى غير ذلك من نواحي الحياة.

وقد كانت مهمة محمد علي أولًا تقوية الجيش وتنظيمه، ولكن هذا الجيش تطلب مطالب في نواحي الحياة الأخرى، فلا بد للجيش مثلًا من أطباء؛ فافتتح مدرسة الطب وأشرف عليها علماء من الفرنسيين، غير أن هذا التعليم الطبي باللغة الأجنبية استلزم معرِّبين يعربون للطلبة ما لا يفهمونه من الأساتذة الفرنسيين؛ فكان بدء حركة الترجمة وبدء وضع المصطلحات العلمية باللغة العربية.

ووجد محمد علي أن نقل الأساتذة من فرنسا وغيرها إلى مصر لا يُغني الغناء المطلوب، فبدأ يبعث البعوث من المصريين إلى أوروبا.

وأول ما كان ذلك في سنة ١٨١٣م، ثم ظلَّ يوالي البعوث بعد ذلك حتى سنة ١٨٢٦م حيث كان عدد البعثات أكثر من أربعين طالبًا، هؤلاء الطلبة رأوا أوروبا على حقيقتها، ولم يقتصروا في تزودهم على العلوم والفنون والآداب، بل أضافوا إلى ذلك ما قد يكون أبعد أثرًا وهو دراستهم الحياة الاجتماعية فيها، وتأثرهم بها، فعرفوا أساليب معيشة القوم، وأدركوا أسباب نهوضهم، ورأوا ما يستمتعون به من حرية، وكيف يتعلم النساء والرجال منهم على السواء، وكيف يرقون بالشعوب في الحياة المادية والمعنوية، إلى غير ذلك مما رأوا وعرفوا، فلما عادوا إلى مصر عادوا يحملون مشاعل من نور.

وتجلَّى ذلك في إقبالهم على الترجمة والتأليف والدعوة إلى الإصلاح وإن كانت دعوةً هادئةً لينة، وفي كثير من الأحيان متسترة، كالذي نقرؤه في ثنايا مؤلفات رفاعة الطهطاوي من تحبيذ تعليم النساء، وإنشاء المدارس لهنَّ، والعناية بثقافة الشعوب وصحتها، ورفع مستواها الاجتماعي.

كل هذا رفع من مستوى الثقافة، وكل هذا كان له أثره في الأدب بوجهٍ خاصٍّ؛ لأن الأدب معانٍ وأساليب، فإذا تثقف نخبة من شبان الشعب، وملئوا نفوسهم بالمعاني

والأفكار والآراء، وقطَّروها إلى الشعب بأي وسيلة كانت، إما بالتأليف أو الترجمة أو الخُطب، أو المحادثة أو السمر؛ كان ذلك كله نواةً لنهضةٍ أدبية يُرجى خيرها بعد قليل.

واستتبعت حركة استجلاب الأساتذة الأوروبيين على اختلاف أنواعهم إلى مصر، وإيفاد البعوث المصرية إلى أوروبا ثم عودتهم منها حركةً قوية في التأليف والترجمة؛ فقد رأينا أثر ذلك واضحًا في كثرة ما تُرجم وما أُلِّف، وبدأ ذلك بالطب لما كان من حاجة الجيش للطب، ثم توالت الترجمات والتآليف في الفنون الأخرى.

وكانت حركة التأليف والترجمة في مستهل حياتها محوطة بمصاعبَ كبيرة، من ذلك العثور على المصطلحات العربية تقابل المصطلحات الغربية وتُحسِنُ التعبير عنها، وقد بذلوا في ذلك جهدًا مشكورًا بالرجوع إلى الكتب القديمة ككتب ابن سينا وغيره في الطب، يستخرجون مصطلحاتها، وكتب الفقه القديمة يستخرجون تعبيراتها الفقهية ... هذا إلى صعوبة في تطويع الأسلوب العربي السائد إذ ذاك إلى أسلوبٍ مُيسَّرٍ سهل خالٍ من السجع وغيره ليتفق وما يتطلبه العلم من أسلوبٍ صافٍ واضح.

والذي يقرأ هذه الكتب يحسُّ هذه الصعوبة، ويلمس هذا الجهد الذي لقيه المؤلفون والمترجمون، وما صادفوا من تعثر أحيانًا وتغلب على الصعاب أحيانًا أخرى، ولكن هذه الحركة كانت على كل هذا، بدءًا لنوعٍ من الثقافة جديد يُعدُّ بحق دعامة النهضة، ويوشك أن يكون له أثره في الثمرة المرتقبة.

وهذا الاحتكاك سواء من طريق استيفاد الأساتذة الأوروبيين إلى مصر أو من طريق بعث البعوث المصرية إلى أوروبا كان له أثره الخطير الذي ظل يعمل عمله في حياة الشرق إلى الآن، فقد كان هؤلاء وهؤلاء نَقَلة للمدنية الغربية في منهج بحثها وتعاليمها وطريقة حياتها وأسس حضارتها.

عُرض ذلك على المصريين عرضًا قويًّا وبخاصة الخاصة منهم؛ فالأساتذة الأوروبيون يدرسون على منهاجهم الذي تعلموه في أوروبا، ويعيشون في مصر العيشة الاجتماعية التي كانوا يعيشونها في أوروبا، وينقلون نظم الإدارة والتعليم والصناعة التي شهدوها في بلادهم، ويتحدثون الأحاديث المختلفة عن الحضارة الأوروبية، وكذلك يفعل أعضاء البعثة من المصريين الذين سافروا ودرسوا ثم رجعوا. وأثر هؤلاء أقوى لأنهم من صميم البلاد وأقدر على عرض ما شاهدوا وتأثروا.

كل هذا جعل في جو مصر نوعًا جديدًا من الحياة ومن التفكير لم يكن معروفًا، وبجانب ذلك كان هناك طبقةٌ أخرى من مثقفي الأزهر والمعاهد الدينية الأخرى يحيون

حياةً قديمة وعلى نمطهم القديم وعلى تفكيرهم المألوف وقلَّما يصل إليهم شيء من الثقافة الغربية؛ فكان هناك احتكاكٌ آخر من جنسٍ آخر، هو احتكاك بين العقلية القديمة والعقلية الحديثة، والعلم القديم والعلم الحديث، والأدب القديم والأدب الحديث، والفنون والصناعات القديمة والفنون والصناعات الحديثة، وبعبارةٍ أخرى كان هناك احتكاك في الأمة الواحدة بين طائفتَين ومدنيتَين وعقليتَين كالاحتكاك الذي وصفناه بين الشرق والغرب. وأثر ذلك فيما نحن بصدده الآن من وجود أساس لمدنيتَين وعقليتَين ظلَّتا تعملان جنبًا إلى جنب وتؤثر كلٌّ منهما في الأخرى أثرًا يضعف ويقوى بالأحداث إلى يومنا هذا.

ثم حدث احتكاك من نوعٍ آخر، فقد كان الاحتكاك السابق سلميًّا هادئًا أيام محمد علي ومن بعده، يستعين فيه الشرق بالغرب متى شاء وكيف شاء، وكانت الاستفادة بالتعلم والتعليم والترجمة والاقتباس والتقليد، ولكن جاء بعد ذلك فتح قناة السويس والتنازع عليها والاستفادة منها واختلاف أطماع الدول في استغلالها وتسابق الإنكليز والفرنسيين إلى بسط نفوذهما عليها، وأعقب ذلك تدخلهم في شئون البلاد؛ فكان من هذا بدء شعور المصريين بالخوف من سوء المصير وغليان البلاد، ودعوة القادة إلى الحذر واليقظة حتى لا تقع البلاد فريسة في يد الأجانب.

وكان على رأس هذه الدعوة السيد جمال الدين الأفغاني وأتباعه. ثم كان في الربع الأخير من القرن التاسع عشر أن وقعت الواقعة باحتلال الإنكليز لمصر فكان احتكاكًا من نوعٍ آخر: بسطوا سلطانهم ووجهوا أساليب التعليم ومناهجه والحياة الاقتصادية والسياسية وفقًا لمنفعتهم هم.

وقد كان ذلك احتكاكًا مكروهًا، على عكس الاحتكاك الأول، ومع هذا فقد أثر في استمرار نقل المدنية الغربية إلى مصر وتعليم كثير من أبناء البلاد اللغة الإنكليزية يطلعون بها على العلوم والآداب والفنون الإنكليزية وإرسال بعثات إلى إنكلترا للدراسة فيها.

ونشأ عن ذلك كراهة المصريين للحكم الأجنبي وشعورهم بعزتهم التي امتُهنت وقوَّتهم التي ضاعت، وفقدان كرامتهم بفقدان استقلالهم، واطلاع كثير من تثقفوا الثقافة الأجنبية حتى الإنجليزية على ما بذل الأوروبيون في المحافظة على استقلالهم وشعورهم بوطنيتهم؛ فأوحى إليهم ذلك أن يحاربوا الاحتلال، ويطلبوا الاستقلال، ويسلكوا في ذلك السبل التي سلكها الأوروبيون أنفسهم؛ فنشأ في البلاد نوع من الأدب السياسي تجلَّى في الصحف وفي الشعر وفي الخطابة مثَّله أولًا جمال الدين الأفغاني، ثم عبد الله نديم ثم مصطفى كامل، وشعر به أولًا البارودي ثم صبري وشوقي وحافظ.

وهكذا كان للاحتكاك بنوعَيه أثرٌ بليغٌ واضح في الأدب على اختلاف أشكاله.
وكان من أثر هذا الاحتكاك:

(١) الطباعة والصحافة، أما الطباعة فمع أنها اختُرعت في القرن الخامس عشر الميلادي وعرفتها الآستانة في منتصف القرن السادس عشر، فإن مصر لم تعرفها إلا على يد الحملة الفرنسية ولم تستفد منها فائدة تُذكر إلا سنة ١٨٢١م حيث أنشأ محمد علي المطبعة الأهلية التي عُرفت باسم مطبعة بولاق، ثم تتابع إنشاء المطابع.

وكان للطباعة أثرٌ كبير في نشر الثقافة؛ فقد اعتاد الناس قبلها أن ينسخوا الكتب بأيديهم، وهذا يجعلها نادرة ويجعل الانتفاع بها محصورًا في دائرةٍ ضيقة ولا يستطيع اقتناءها إلا الموسرون، فكان طلبة العلم ينسخون الكتب بأيديهم أو يستعيرونها من المكاتب على صعوبة في ذلك، فلما انتشرت الطباعة وتقدمت، كثر عدد ما يطبع ورخص ثمنه وأصبح في متناول عددٍ كبير من الناس.

وقد بدأت المطابع تطبع الكتب التي تخدم الجيش والإدارة الحكومية، ثم توسعت فطبعت الكتب الدينية والأدبية والتاريخية وغيرها؛ مما زاد في نشر الثقافة، وكان لذلك أثره في الحركة الأدبية.

وكان لتأسيس الطباعة وتقدمها فضل في الصحافة وتقدمها، وقد أنشئت الصحافة في مصر في عهد محمد علي أيضًا بإنشاء «الوقائع المصرية» وكانت جريدةً رسمية تنشر الأخبار الحكومية، ثم كان لها قسمٌ أدبي لنشر المقالات الأدبية والاجتماعية، ثم تقدمت الصحافة وكثرت الصحف ونالت حقوقها من الحرية على مر الزمان تنشر فيها آراء المفكرين والسياسيين وتنصر الأحزاب المختلفة والنزعات المختلفة، وتحمل الأخبار بجانب المقالات السياسية والمقالات الأدبية؛ فكانت بذلك مصدرًا من أكبر المصادر لنشر الأفكار السياسية والاجتماعية والأدبية بين طبقات الشعوب، وكانت عاملًا من عوامل النهضة الفكرية، كما كانت سببًا قيمًا في رقي النثر العربي وتحريره مما كان يتعثر فيه من سجع وأنواع بديع ونحو ذلك؛ إذ كانت الصحافة تتطلب أسلوبًا سريعًا سهلًا حارًّا متدفقًا.

وبجانب الصحافة كانت المجلات وكان أول ما أنشئ في مصر مجلة «اليعسوب» وهي مجلةٌ طيبة أنشأها محمد علي البقلي سنة ١٨٦٥م ثم تتابعت المجلات الأدبية كمجلة «روضة المدارس» التي أنشئت لطلبة المدارس سنة ١٨٧٠م وكان يحرر فيها كثير من رجال العلم والأدب، كرفاعة بك وعلي مبارك باشا والشيخ حسين المرصفي وعبد الله باشا فكري وغيرهم، كما كانت تنشر في آخر كل عددٍ صفحاتٍ من كتابٍ قيِّم.

وكانت من أهم المجلات الأدبية التي صدرت مجلة «نزهة الأفكار» التي أصدرها إبراهيم بك المويلحي ومحمد بك عثمان جلال سنة ١٨٦٩م، وكان طابعها الظاهر عليها الطابع الأدبي البحت. وهكذا تعاونت المجلات والجرائد على تغذية الشعب بالأفكار والآراء العلمية والأدبية، وكانت كلها مدارس يتزعمها شيوخ الأدب والعالم في مصر ويتتلمذ فيها الناشئون الناشدون للأدب.

(٢) وتبع إنشاء المطابع وتنبُّه الأفكار والرغبة في الازدياد في العلم أن اتجه جمع من المثقفين نحو إحياء الكتب العربية القديمة في مختلف العلوم والفنون ونهض بأعباء ذلك جماعة في الشرق وجماعة في الغرب. ففي الشرق نشرت المطابع المصرية كثيرًا من الكتب القديمة العربية القيمة من لغوية وأدبية وتاريخية وفلسفية أمثال القاموس المحيط وتاريخ ابن خلدون والعقد الفريد، وكثيرًا من دواوين الشعراء وغيرها، وكانت هذه الكتب مجهولةً عند أكثر الناس لا يعرفها إلا الخاصة.

وفي الغرب جدَّ المستشرقون في نشر كثير من الكتب القيمة فنشطت حركة الاستشراق، وهي حركةٌ قديمة بدأت في القرن العاشر الميلادي وتقدمت على مر العصور وبلغت ذروتها في القرن التاسع عشر.

وكان من أهم ما قام به المستشرقون طبع الكتب العربية القديمة طبعًا فنيًّا، فهم يجمعون نُسخ الكتاب الذي يراد طبعه من مكاتب العالم ويقابلون بعضها ببعض ويختارون أصحها ويشيرون إلى ما اختلف من نصوصها ويضبطون أعلامها ويضعون الفهارس لها، وكثيرًا ما يعلقون عليها أو يقدمون لها مقدماتٍ قيمة في تحليلها وإن كان أكثر هذه المقدمات بلغةٍ أجنبية.

ولعل أهم من يمثل هذا الجهد في القرن التاسع عشر البارون سلفستر دي ساسي الفرنسي المتوفى سنة ١٨٣٨م فقد بذل جهدًا كبيرًا في هذا الباب إذ نشر كتاب كليلة ودمنه وألفية ابن مالك ومقامات الحريري ووضع شرحًا على هذه المقامات لا يزال متداولًا في أيدي الناس إلى اليوم، وكان نشره لها أول نشر، وألَّف كتاب الأنيس المفيد للطالب المستفيد جمع فيه كثيرًا من المنتخبات في الأدب العربي والتاريخ، وكوَّن مدرسة سارت على منهجه ونشرت الكتب القيمة أمثال كترمير الفرنسي المتوفى سنة ١٨٥٧م وهو الذي نشر لأول مرة مقدمة ابن خلدون. ومن تلاميذه فرايتاج الألماني المتوفى سنة ١٨٦١م وهو الذي نشر لأول مرة أيضًا كتاب الحماسة لأبي تمام مع شرح التبريزي عليه، كما نشر أمثال الميداني وفاكهة الخلفاء ورحلة البغدادي، إلى كثير غيرهم من المستشرقين نشروا من الكتب الشيء الكثير.

وقد وصلت هذه الكتب إلى الشرق وانتفع أهله بها وأعادوا طبعها ونشرها واستفادوا منها.

كل هذا — سواء ما نشر منه في الشرق أو ما نشره المستشرقون في الغرب — كان له أثرٌ بعيد المدى في النهضة الأدبية، فقد وجد فيه المتأدبون ينبوعًا لا ينضب يستمدون منه أدبهم ويقلدونه في أسلوبهم، ويتكثرون منه في علمهم وثقافتهم.

وكانت كل هذه الآثار محجوبة عن القراء إلا العدد القليل النادر، وكانت كل هذه الكتب طرفًا من أعز الطرف تُحفظ في خزائن الملوك أو في المساجد؛ فأصبحت بفضل المطابع وجدِّ العلماء في النشر سهلة المنال كثيرة الانتشار بعيدة الأثر.

ثم كان لهذا الاحتكاك أثر في إنشاء المدارس على نمطٍ حديث تقلد فيه المدارس الأوروبية في مناهج التعليم ومواد الدراسة. وقد كان التعليم في مصر قبل محمد علي محصورًا في الأزهر في القاهرة، والكتاتيب المنبثة فيما حول القاهرة من المدن والأرياف.

فلما جاء محمد علي شعر بحاجته إلى إنشاء جيشٍ منظم على الأساليب العسكرية الحديثة وهو نفس الشعور الذي شعرت به تركيا قبل ذلك قبيل القرن الثامن عشر، ووضعت له خططًا غرضها التنظيم ثم عاقها عن إتمامها قوة الإنكشارية ومعاكستها للتجديد. ولكن محمد علي تمكن من السير في هذه السبيل وجرى خلفاؤه على الاستمرار فيها. واستتبع تنظيم الجيش تنظيم ما يلزمه من فنونٍ أخرى من طب وهندسة وغير ذلك.

وعلى كل حال فقد نتج عن هذه تأسيس مدارسَ مدنيةٍ انقسمت إلى ثلاثة أنواع: ابتدائية وتجهيزية وخاصة. وكان من المدارس الخاصة مدرسة الطب والهندسة والطب البيطري والفنون والصناعات والزراعة والألسن، وكان لهذه الأخيرة (مدرسة الألسن) فضلٌ كبير في نشر الثقافة الغربية في الفنون المختلفة بما كان من جهد رفاعة بك الطهطاوي وتلاميذه.

وكان عدد المدارس الابتدائية المؤسَّسة على النمط الحديث نحو خمسين مدرسة، ولما كثر التعليم المدني وجد محمد علي الحاجة ماسة إلى إنشاء «ديوان المدارس» يقوم بما تقوم به اليوم وزارة المعارف وقد أنشئ سنة ١٨٣٩م.

واستمر هذا النظام يسير في عصور مَن بعده مع ما عاناه من الضعف والقلة في عهد عباس الأول وسعيد، حتى جاء اسماعيل فأعاد المدارس على اختلاف طبقاتها وزاد عليها في فنون التعليم المختلفة وأنشأ مدرسة الإدارة التي سُميت بعدُ «مدرسة الحقوق» ومدرسة للمعلمين ومدرسة للفنون والصناعات سُميت بعدُ «مدرسة الصنائع».

وقد كان أمام أولي الرأي في الأمة طريقتان: أن يحولوا المدارس القائمة كالأزهر ونحوه إلى مدارس تصطبغ بالصبغة المدنية وأن يأخذوها بذلك، غير أنهم كما يظهر آثروا إرضاء الرأي العام ببقاء هذه المعاهد على نمطها الخاص من غير تغيير، وآثروا الطريقة الأخرى وهي إنشاء المدارس المدنية بجانب المعاهد الدينية، مع أنهم في أول الأمر اختاروا كثيرًا من أعضاء البعثات من الأزهر، كأنما ينوون الطريقة الأولى، ولكنهم حين عادوا درسوا في المدارس المدنية لا في المعاهد الدينية.

ونتج عن ذلك أن كان في البلاد نمطان من الثقافة: نمطٌ أزهري يسير عليه الأزهر وتحتذيه المساجد الكبيرة في المدن، وتأخذ به المساجد الكبرى في الشرق، وفي هذه كلها كانت تدرس العلوم الدينية من تفسير وفقه وحديث وشيءٌ قليل من الحساب للمواريث، ومن الهيئة لمواقيت الصلاة، في كتب من نتاج المتأخرين ويُعنى فيها بتفهم العبارات وإثارة الاعتراضات وكثرة المناقشات، أكثر مما يعنى فيها بروح الفكرة، وجوهر الموضوع، وحتى كتب البلاغة التي كانت تُدرس لم تكن تُعلم البلاغة لأنها لم تكن جيدة التعبير، ولا قوية الأسلوب، ولا تساعد على إخراج البليغ، بل تُخرج رجلًا فاهمًا لبعض العبارات مجادِلًا فيها.

على أن من الحق أن نقول إن هذا النمط يُعلِّم الصبر على القراءة والإمعان في الفهم، والتدقيق في التعبير، كما أنه رمز أو منبع للحياة الروحية التي لا بد منها بجانب الحياة المادية. أما النمط المدني فكان يجري وراء النمط الغربي؛ تُختار فيه أقرب الأساليب للتعلم ويُعنى فيه بالموضوع أكثر مما يُعنى باللفظ، ويستمد معارفه ومناهجه من الغرب فيما وصل إليه.

وقد نشأ عن هذا الاختلاف اختلاف في عقلية المتعلمين واختلاف في طرق التفكير وتحصيل المعرفة وتمثلها، باعد بين الطائفتَين وكوَّن منهما وحدتَين في الأمة، على حين أن الغرب في نهضته وحَّد في أساليب البحث والتعليم حتى في المعاهد الدينية؛ إذ كانت نهضته من نفسه ونهضتنا مجلوبة من غيرنا.

ولما كانت المدارس المدنية مضطرةً إلى تعليم اللغة العربية والثقافة العربية بجانب العلوم المدنية والثقافة الغربية اضطر المصلحون أن يعالجوا مشكلة تعليم الثقافة العربية كي تسير المدرسة الواحدة على نمطٍ واحد أو متقارب. وقد ظهرت هذه المحاولة في عمل علي باشا مبارك ومن حوله كعبد الله باشا فكري والشيخ حسين المرصفي وأمثالهما، فألَّف علي باشا مبارك كتبًا لتعليم القراءة والكتابة على نمطٍ حديث، وألف عبد الله باشا فكري

كتابًا في المطالعة، وألف الشيخ حسين المرصفي كتابًا في العلوم العربية وآدابها، وألف غيرهم كتبًا في تقريب النحو، كما أنشأ علي باشا مبارك في عهد إسماعيل مدرسة دار العلوم لتكون أداة الصلة بين النمطَين يتخرج فيها معلم اللغة العربية والثقافة العربية في المدارس المدنية.

وهذا أيضًا كان له أثرٌ أدبي؛ فقد نشأ أدباء يتثقفون الثقافة الغربية وشيئًا من الثقافة العربية ويستمدون أكثر وحيهم وأفكارهم وخواطرهم مما تمليه الثقافة الغربية والأدب الغربي، وبجانبهم مثقفون لم يطلعوا إلا على الثقافة العربية يستمدون منها كذلك وحيهم وخواطرهم وأفكارهم؛ مما جعل في الأمة مدرستَين مختلفتَين في إنتاج الأدب العربي لا تزال أعلامهما واضحة إلى اليوم وإن تقاربتا بعض الشيء على مر الزمن.

ولا بد من الإشارة إلى ما كان لهذه النهضة من إنشاء دار الكتب المصرية في عهد إسماعيل؛ فقد كانت الكتب القيِّمة مبعثرةً في المساجد والمكتبات الخاصة، عرضة للسرقة والتلف والإهمال حتى تسرب منها كثير إلى خارج البلاد، وبيع كثير منها بأبخس الأثمان للبقالين والفرانين، فأنقذ علي باشا مبارك هذا الموقف بإنشاء هذه المكتبة العامة سنة ١٨٧٠م وجمع فيها كل الكتب التي عثر عليها في المساجد وغيرها، وأضاف إليها مجموعةً مما طُبع في مطبعة بولاق، كما أُضيف إليها كثير من كتب حسن باشا المنسترلي، وسُميت دار الكتب هذه في أول عهدها «الكتبخانة الخديوية»، وفتحت أبوابها لمن أراد أن ينهل من العلم؛ فكانت مدرسةً قيمة بجانب المدارس الأخرى ومصدرًا من مصادر الثقافة وخاصة الثقافة العربية، وأصبح من الميسور على كل راغب في المطالعة والدرس أن يجد طِلْبته في هذه الدار.

هكذا كانت الحال في مصر، أما سوريا ولبنان فقد كان لهما شأنٌ آخر؛ إذ كانتا أكثر تبعية للدولة العثمانية وظلتا خاضعتَين لها ولأنظمتها بعد استقلال مصر نوعًا من الاستقلال، وإن كان لبنان يتمتع ببعض الميزات لوضعه الخاص وتاريخه الخاص.

وكانت الدولة العثمانية لا تهتم كثيرًا بالثقافة ونشرها في غير عاصمتها، ومع هذا فقد كانت سورية أسبق من مصر في استخدام الطباعة تبعًا لسبق الدولة العثمانية في هذا الباب؛ فقد صُنعت الحروف العربية في حلب في أوائل القرن الثامن عشر. ووجد في سورية ولبنان عاملٌ خاص كان سببًا في نهضتهما العلمية، ذلك هو وجود العنصر المسيحي فيهما

بكثرة؛ إذ حمل كثيرًا من دول أوروبا وأمريكا على إرسال بعوثٍ علمية للتبشير والتعليم فأنشأت هذه البعوث المدارس، وكوَّنت رجال التعليم، وافتتحت المكتبات، وأدارت المطابع، ولم تكتفِ بالتعليم الديني الذي هو غرضها الأول، بل علَّمت، بجانبه، العلوم الحديثة من طب وطبيعة وكيمياء ورياضة، فأقبل الطلبة عليها من مسيحيين ومسلمين، فلما تخرج من هذه المدارس متخرجوها أخذوا هم ينشئون المدارس في القرى والمدن؛ ينشرون الثقافة بين أبناء البلاد.

وشجعت حركة التعليم هذه على إيفاد بعوث إلى أوروبا للتثقف فيها كالبعوث التي أرسلها محمد علي.

وكما تزود المثقفون من العلوم الغربية التفتوا إلى دراسة اللغة العربية وأدبها سواء في المدارس أو في المطالعة الخاصة، وخير من قام بالجمع بين الثقافتَين المدرسون في المدارس الذين اضطروا إلى تعليم المواد الحديثة باللغة العربية فشعروا بحاجتهم الشديدة إلى دراسة اللغة العربية وآدابها.

وربما كان من الفروق الواضحة، بين مصر من نحو، وسورية ولبنان من نحوٍ آخر، أن الثقافة في مصر بدأت قوية في الناحية العلمية ثم اتجهت بعدُ إلى الناحية الأدبية، على حين أن الثقافة في سورية ولبنان اتجهت إلى الناحية الأدبية ثم إلى الناحية العلمية. كما كان من الفروق الواضحة أن النهضة المصرية كانت أول ما بدأت ثم استمرت على يد الحكومة، على حين أن الثقافة في سورية ولبنان كانت على يد البعوث الأوروبية وقادة الثقافة من أهل البلاد.

وكانت أسس النهضة في سورية ولبنان هي بعينها أسس النهضة في مصر من مدارس وطباعة وصحافة وبعوث، وإحياء الكتب العربية القديمة.

وعاصر الأمير بشير الشهابي الكبير محمد علي وكان مركزه في بيت الدين في لبنان مركزًا لحركةٍ أدبية لها أثرها. فقد قرَّب الشعراء والكتاب وأجال في مجالسه المناظرات ومنحهم المنح؛ فتفتحت أذهانهم وتدفقت أقلامهم، وكان من رجاله الأدباء الشيخ ناصيف اليازجي، وبطرس كرامة، ونقولا الترك.

وكثير من هؤلاء المثقفين في سورية ولبنان ضاقوا ذرعًا بالاستبداد وخنق الحرية التي كانوا يشعرون بها في بلادهم فرحلوا إلى مصر وساهموا في نهضتها وخاصة النهضة الصحفية.

أما العراق فكان لسوء الحظ أقل نهضة وأطول ركودًا؛ إذ لم يجد من الاستقلال عن الدولة العثمانية ما وجدت مصر عند محمد علي وذريته، ولم يكن له الوفرة الكثيرة في سكانه من النصارى مثل ما للشام ولبنان؛ حتى يتجه إليه المبشرون، وكانت الدولة العثمانية تعده منفًى للمغضوب عليهم. ومن تثقف من أبنائه فثقافةً عسكرية في الآستانة. لذلك كله تأخرت نهضته إلى عهد فيصل؛ فالحركة العلمية والأدبية فيه كانت مقصورة على النمط القديم تدرس في معاهده الشيعية والسنية من دين ولغة وأدب وفلسفة، والنابغ منهم مصبوغ بهذه الصبغة، كأسرة الألوسيين التي نبغ منها عدد من العلماء شاركوا في مختلف أنواع الثقافة العربية على النمط القديم، وأبرزهم في ذلك في النصف الأول من القرن التاسع عشر الشهاب الألوسي (١٢١٧–١٢٧٠هـ/١٨٠٢–١٨٥٤م) فقد كان له مقامٌ كبير في التفسير والإفتاء، وله كتاب التفسير المشهور، وكتاب كشف الطرة شرح فيه درة الغواص للحريري، وله مقامات وشعرٌ قليل. وخلفه ابنه في النصف الثاني من هذا القرن (١٨٥٧–١٩٢٤م) ومن أشهر تآليفه بلوغ الأرب في أحوال العرب، وقد قدمه إلى مؤتمر المستشرقين في استكهولم، وله كتاب أخبار بغداد وتراجم بعض علمائها في القرن الثالث عشر، وكتاب أمثال العوام في مدينة السلام.

وعلى الجملة فلم يساير العراق الشام ومصر في العلوم الحديثة والنهضة المدنية وإن سايرهما بعض الشيء في الإنتاج الأدبي في مواد الثقافة العربية.

فنون الأدب

(أ) الشعر

كان الشعر قبل النهضة الحديثة، وفي أوائلها، بادي الضعف، شديد الهزال؛ وربما كان ضعفه وهزاله أظهر من ضعف النثر وهزاله؛ لأن الشعر فنٌّ جميل يعتمد على الجمال أكثر مما يعتمد على الحقائق، فإما أن يكون جميلًا وإما أن يكون عدمه خيرًا من وجوده. أما النثر فقد يكون وسطًا ويكون مع ذلك مقبولًا.

وقد كان الشعر في أول هذه الفترة التي نؤرخها يجري على سنن الأقدمين من حصر نفسه في الغزل والمديح والهجاء وشيء من الوصف، ولكنه يختلف عن شعر الأقدمين في أنه حفظ الشكل وفقد الروح.

وربما مثل هذا الدور السيد إسماعيل الخشاب (المتوفى ١٨١٥م) والشيخ حسن العطار (المتوفى ١٨٣٤م) والسيد علي الدرويش (المتوفى ١٨٥٣م) في مصر، ونقولا الترك (المتوفى ١٨٢٨م) وبطرس كرامة (المتوفى ١٨٥١م) في لبنان، والشيخ أمين الجندي (المتوفى ١٨٤١م) في سورية.

فهؤلاء الشعراء كانوا، في الأغلب، شعراء للأمراء يهنئونهم بالأعياد، أو يؤرخون حادثةً من أحداثهم، كبناء قصر، أو ولادة مولود، أو موت عزيز عليهم، أو نحو ذلك.

وقد يشعرون لأنفسهم أو لأصدقائهم وهو ما يسمى بالإخوانيات، وشعرهم في هذا، كذلك، مصنوع لا مطبوع.

فقد يكون شيخ من شيوخ الدين لم يقع قط في أسر عشق ثم يتغزل، لا يقصد من غزله إلا أن يحاكي ضربًا من ضروب الشعر الذي جرى عليه القدماء، حتى لقد يتغزل في غلام، أو يصف الخمر، وهو آمِنٌ، لأن الناس قد ثبت في أذهانهم أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون.

وقد ظل الشعر على هذا الحال حتى في أول عصر النهضة، لأن النهضة في أول أمرها لم تكن نهضةً شعرية وإنما كانت نهضةً علمية وثقافية، واحتاج الشعر إلى زمن حتى يتأثر بها أو يدركها.

ولنضرب لذلك أمثلة، فيقول الخشاب متغزلًا:

يا شقيق البدر نورًا وسنا وأخا الغصن إذا ما انعطفا
بأبي منك جبينًا مشرقًا لو بدا للنيرين انكسفا
بغيتي منك رضاب ورضا وعلى الدنيا ومن فيها العفا

ويقول العطار:

أفلا رثيت لعاشق لعبت به أيدي المنون ونازعته خطوبه
أنت النعيم له، ومن عجب تُعذِّ به وتُمرضه وأنت طبيبه

ويقول السيد علي الدرويش يمدح محمد علي باشا ويؤرخ مجيء الجراد وموت البقر:

يا صاح ما هذا الخبر؟ قالوا الجراد هنا ظهر
قلت الجراد فقال إي تدري الجراد إذا ابتدر؟
قلت استعذ بالله قا ل وهل من المقضي مفر؟
ما كان قط بخاطر في خاطري هذا الخبر

* * *

جاء الجراد كأنه يتلو على البقر السور
أو أن أرواح البها ئم أُلبست تلك الصور

* * *

فترى الجراد على الجر يد مكللًا مثل الثمر
رُقْشٌ تراها إنها نار تلظَّت بالشجر
لواحة للأرض لا تبقي النبات ولا تذر

وصغيرة في حجمها لكنها إحدى الكبر
الأرض كانت جنة فالآن تُرمى بالشرر

* * *

دقوا الطبول لرقصه في الزرع لما أن زمر
وغزوا على ذا المعتدي فمضى هزيمًا وانكسر
وكذا الخديوي عادة لم يَغزُ إلا وانتصر

* * *

هل للخديوي مشبه في همة أو في سير
هل قبله رد الجرا د سواه فيما قد غبر

ويختمها مؤرخًا بقوله:

أرخته وصل الجراد لمصر في عام البقر

١٢٥٩م

ويقول الشيخ شهاب في قصيدة تكتب على جامع القلعة:

فدع قصر غمدان وأهرام هرمس وإيوان كسرى إن أردت لتهتدي
ودع إرمًا ذات العماد ونحوها وعرشًا لبلقيس كصرحٍ ممرد
ودع أموي الشام وانزل بمصرنا وبادر إلى هذا بإيماءٍ مرشد
فلو عُدِّدتْ في الكون بدء بدائع لكان به ختم لذاك التعدد
كأن الليالي الوالدات عجائبًا أُصبن بعقم بعد هذا التجدد

ويقول بطرس كرامة يصف ينبوع الصفا وإجراء مائه إلى بيت الدين على عهد الأمير بشير الشهابي:

صاح قد وافى الصفا يروي الظمأ بشراب كوثري ألعس
وأفاض الشهد في روض الحما لجلا الغم وبرء الأنفس

ويقول في وصف باقة زهر أهداها له الأمير بشير:

وباقة زهر من مليك مُنحتها   معطرة الأرواح مثل ثنائه
فأبيضها يحكي جميل خصاله   وأصفرها يحكى نضار عطائه
وأزرقها عين تشاهد فضله   وأحمرها يحكى دماء عدائه

ويقول الشيخ أمين الجندي يصف الربيع والربوة في دمشق:

يا حبذا الربوة من دمشق   بالفضل حازت قصبات السبق
كم أطلعت بها يد الربيع   من كل معنًى زائد بديع
وفككت أنامل النسيم   أزرار زهر الرند والشميم
وسقطت خواتم الأزهار   من فنن الأغصان كالدراري
والتفَّ سيف البرق في أوراق   مذ شام خيل الريح في سباق
ما بكت السماء بالغمام   إلا وصار الزهر في ابتسام

وهكذا كان أغلب الموضوعات التي يجري فيها الشعر هي التأريخ لدار أو مسجد، أو التهنئة بمولود، أو الشكر على هدية، أو رثاء فقيد، أو قصيدة لصديق في عارضٍ حدث والرد عليها من صديقه، أو تشطير أبيات أو تخميسها أو تسبيعها.

أما شعر القلب فقلما تعثر عليه، وأما شعر يعرض لوصف الحياة الاجتماعية أو بؤس الشعب أو صرخة من ظلم أو مناداة بعدل فغير موجود، لأن السلطات لم يكن صدرها يتسع لذلك، والشعراء أنفسهم ليس لهم من الثقافة العالية، ولا من المركز الاجتماعي، ما يؤهلهم لعشق الحرية أو التغني بجمال الطبيعة أو نحو ذلك مما خاض فيه الشعر من بعدُ.

حتى إذا كانت النهضة، وتقدمنا بعض الشيء، بدأ المطلعون على الآداب الغربية يتأثرون بها، ويقتبسون منها، ومن أمثلة ذلك محمد عثمان جلال المولود سنة ١٨٢٩م فقد درس بعض اللغات الأوروبية في مدرسة الألسن، وتدرج في الوظائف إلى أن كان قاضيًا، وقد ترجم عن الفرنسية رواية بول وفرجيني، كما ترجم قصص لافونتين شعرًا بتصرف، ونشرها في كتاب اسمه «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ».

وكان جلال شاعرًا مطبوعًا خفيف الروح، وربما وضع من شعره عند من أرخوا الشعر ونهضته أنه كان سهل الأسلوب متدفقه، لا يكثر من التأنق والتجمل، وكثيرًا ما جنح إلى العامية يقول فيها شعره.

ومن أمثلة ما ترجمه في العيون اليواقظ قصة شجرة البلوط والسنديانة:

حكاية عن شجر البلوط	نقلتها عن شيخنا السيوطي
قال إلى سنبلة من فول	ليتك في العلو تحكي طولي
ليتك لو غرست تحت رجلي	وكنت فارقت الحمى من أجلي
وكنت في أمن من العواصف	قالت له ما مسني من تلف
إني وإن كنت نحيف القامة	وفي الهوى لا أملك استقامة
فإن ما عندي من اللدونة	وقت الرياح يوجب المرونة
وأنثني تيهًا على أمثالي	وبالرياح قط لا أبالي
وبينما الاثنان في تنازع	إذ نفخت منافخ الزعازع
واغبرَّت الآفاق والبطاح	وجلجلت في الشجر الرياح
وقد أصابت قامة البلوط	ونزلت به إلى الهبوط
وسنبل الفول يميل تارة	وينثني أخرى مع الأمارة
ولم يصبه من أذًى ولا ضرر	وربما كان الهلاك في الكبر

وقد تأثر الشعر بعوامل النهضة التي ذكرناها من قبلُ وإن تأخر تأثره عن تأثر النثر؛ فقد كانت الحاجة إلى النثر أقوى؛ فنشر دواوين الشعراء الأقدمين مكَّن ناشئة الشعراء آنذاك من الاطلاع على شعر الفحول من متقدمي الشعراء بعد أن كانوا لا يطلعون إلا على شعراء زمانهم أو ما قرب من زمانهم، والاطلاع على شعر الفرنجة مكَّن بعضهم من الاقتباس منه والتأثر به. وتغير البيئة الاجتماعية نفسها، على أثر الاحتكاك بالأجانب، غيَّر من الشعر؛ لأن كل أدب سواء كان شعرًا أو نثرًا أو قصة يتأثر بالبيئة إلى حدٍّ كبير.

ومع هذا كله فلم يكن تقدم الشعر طفرةً وإنما كان تدرجًا؛ فقد تنقل من محافظين إلى مخضرمين إلى أحرارٍ مجددين … فمثلًا كان يغلب على الشعر العربي المديح ونحوه من الأغراض التقليدية، غير أن شأنه أخذ يضعف شيئًا فشيئًا بحلول الحياة الديمقراطية

محل الحياة الأرستقراطية، وتقويم الشعوب أكثر من تقويم الأمراء، ولم يخلص منه دفعةً واحدة فوُجد شعراءُ مخضرمون يقولون في المديح مثل ما يقول الأقدمون، وحتى في المخضرمين نرى أثر ذلك في التخفف من الغلو، والانصراف عن المبالغة، وغلبة القصد والاعتدال.

كما قلَّت العناية بالهجاء لأن المدنية ورقيَّها، ورقة الذوق تأنف من الهجاء الفاحش، ولا تسمح إلا بالهجاء بالإيماء.

واستمرَّ الغزل محتفظًا بمركزه في الشعر الجديد كما كان في الشعر القديم لأنه ينبع من عاطفةٍ ملازمة للإنسان في بداوته وحضارته واختلاف حالاته الاجتماعية، فإن تغير في شيء فميله إلى التعبير الصادق عن طبيعة الشاعر ودقته في تصوير عاطفته، وقد كان أكثره مصنوعًا يصدر عمن لا يعشق.

وكذلك ما كان من رقي الشعر في الطبيعة وجمالها، فقد كان يُفهَم من هذا النوع أنه عبارة عن جَهد الشاعر في أن يجد للنظر تشبيهًا وكفى، فبدأ يتحول إلى محاولة للشاعر أن يشرب المنظر الطبيعي ويرتوي به أو يحتضنه. ثم يبثُّ ذلك كله مشاعر في شعره، أو أن يفنى الشاعر في هذا المنظر الجميل ويصف فناءه.

ثم خلقت المدنية والظروف الاجتماعية الشعر السياسي والاجتماعي. نعم كان هناك شعرٌ سياسي في العصور الأولى كالذي نراه في شعراء الزبيريين والأمويين من أمثال عبد الله بن قيس الرقيات وجرير والفرزدق والأخطل، ولكن كانت له صبغةٌ خاصة لا تتصل بالشعوب وحرياتها، إنما يتجه إلى الانتصار للقادة ومن بيدهم زمام الأمور. فلما نشأت المدنية واحتكَّ الشرق بالغرب وطمحت أوروبا في استعمار الأمم الشرقية تيقظ الوعي القومي يدافع عن هذا الطمع، حتى إذا كان الاحتلال وجدت النزعة إلى الاستقلال، فكان الشعراء يمثلون دورهم في هذا الباب، وكان الشعر السياسي بهذا المعنى.

وكذلك كان الشأن في الشعر الاجتماعي، فقد أخذ الشعراء يحسون آلام الشعوب وعللها وآفاتها، مثل قولهم في تحرير المرأة وتربية الأطفال ومضار القمار والاعتزاز باللغة العربية ونحو ذلك.

كما كان من أثر تقليد الشرق للغرب اتجاه الشعراء إلى الشعر التمثيلي تقليدًا لما عند الأوروبيين، كما فعل الشيخ خليل اليازجي المتوفى ١٨٨٩م، إذ ألف قصة المروءة والوفاء في نحو ألف بيت نظمها حول قصة حنظلة الطائي مع النعمان.

هذا من ناحية الموضوع، أما من ناحية الأسلوب والأوزان والقوافي فقد كانت روح المحافظة أشد مما كانت في الموضوع، فحوفظ على الأوزان والقوافي إلا في القليل النادر، وأكثر ما يظهر الميل إلى الأوزان القصيرة، ونشوء القصيدة التي لا تلتزم قافيةً واحدة بل تتعدد قوافيها في المقطوعات المختلفة، وقد حاول بعضهم تقليد الشعر الفرنجي بإنشاد الشعر المرسل، ولكنها كانت حركة لم يكتب لها الانتشار.

ورقي الأسلوب من ناحية جزالته وتأثره بشعر الفحول من القدماء ورغبة الشعراء عن الإفراط في أنواع البديع وميلهم إلى قربه من أذهان الناس بوضوحه وجماله البسيط.

وربما كان البارودي أول ناهض بالشعر العربي، وساعدته ظروفه الخاصة على هذا النضج الشعري؛ فهو من عنصرٍ أرستقراطي ينحدر من أصلٍ شركسي وينتسب إلى المماليك، وتربى تربيةً عسكرية، فقد تعلم في المدرسة الحربية وخرج منها ضابطًا وترقَّى في رتب الجيش ورأس حملة في حرب تركيا مع الروس، وفي ثورة كريت، وتولى نظارة الأوقاف ثم رياسة النظار قبيل الثورة العرابية، وله ثقافةٌ تركية وفارسية اطلع فيها على آداب اللغتَين ونظم فيهما، ورأى الدنيا بأشكالها وألوانها، فعاش عيشة الترف كما يعيش شبان الأغنياء في مصر، وجلس مجالس اللهو والشراب وتعرض للغزل، وأحب ولَهَا، واتصل بالوظائف الحكومية في عهد إسماعيل فمكَّنه ذلك من دراسة الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر، ورحل إلى الآستانة وأوروبا ورأى مدنيتهما فاستفاد منها، وشارك في الثورة العرابية واكتوى بنارها.

كل هذا صادف طبيعةً شعرية تستغل كل ما يعرض لها من أحداث، فجعل منه شاعرًا ممتازًا.

وأهم ميزة له أنه صادق في شعره يعبر عما رأى وسمع وأحسَّ.

وكل هذا يفسر ما غلب على شعره من إكثار من الفخر، صدًى لعلو حسبه ونسبه ومناصبه.

رزقه الله أول أمره بمربين من الأدباء كالشيخ حسين المرصفي، حببوا إليه شعر الفحول الأقدمين، فتشرب منه ومزجه بنفسه وحفظ منه الكثير، واكتفى بأن تنطبع الصيغ والأساليب ووجوه الإعراب والقوافي والأوزان في نفسه من غير تعلم للنحو والقواعد والعروض والمصطلحات … ثم بدأ يحاكي بعضها ويعارضها، خرجت محاكاته ومعارضاته قويةً حسنة السبك، متينة الأسلوب، لا تقل شأنًا عن القصائد التي يعارضها.

عارض أبا نواس في قصيدته:

أجارة بيتينا أبوك غيور   وميسور ما يرجى لديك عسير

بقصيدته:

أبى الشوق إلا أن يحنَّ ضمير   وكل مشوق بالحنين جدير

والشريف الرضي في قصيدته:

لغير العلى مني القلى والتجنب   ولولا العلى ما كنت في الحب أرغب

بقصيدته:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب   وغيري باللذات يلهو ويلعب

وأبا فراس في قصيدته:

أراك عصيَّ الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك ولا أمر

بقصيدته:

طربت وعادتني المخيلة والسكر   وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجر

ثم شعر لنفسه فيما يشعر به من فخر بالآباء، وفخر بنفسه، واعتزاز بقوته. ووصف معامع الحروب كما رآها، والحياة الاجتماعية كما أحاطت به، وألاعيب السياسة كما اكتوى بنارها ... ولما نُفي إلى جزيرة سرنديب وصف حنينه إلى وطنه، وما كان يعتوره من شعورٍ بألم الغربة وشعور بالرجولة التي يجب أن تتحمل الآلام في شجاعة، إلى غير ذلك مما كان فيه صادق الوصف، مرهف الحس، جزل اللفظ، قوى الأسلوب.

وقد مات بعد أن رجع من منفاه سنة ١٩٠٤م.

وتظهر ميزات البارودي إذا نحن قسناه بشعراء عصره أمثال محمود صفوت الساعاتي (المتوفى سنة ١٨٨٠م) فقد كان أكثر شعره في مدح أشراف مكة والحجاز، على

حين أن البارودي لم يمدح إلا قليلًا، وكان مديحه على هامش شعره لا في الصميم من شعره.

ثم كان صادقًا في التعبير عن نفسه في أدوار حياته، فإذا لَهَا أو أحبَّ، وصف ما يشعر به في لهوه وحبه، وإذا حارب برع في وصف الجيوش والمعارك، وإذا أحاطت به أحداث الثورة وصف ما رأى، وإذا نُفي قال في طمأنينته وجزعه.

وهو في بعض الأحيان يعرض للشئون الاجتماعية، مثل وصف اضطراب الحالة في مصر من تدخل الأجانب، وفي لوم قومه على التراخي في رفع الظلم والعدوان عنهم، وفي بؤس الشعب من ظلم حكامه.

ثم إن البارودي قد نقل بشعره المثل الأعلى من نظرٍ في الشعراء في العصور المظلمة المتأخرة إلى نظر في الشعر العربي في أزهى عصوره العباسية، فكان في كل ذلك مجددًا إلى درجةٍ ما.

هذا إلى اختراعه أحيانًا لبعض أوزان الشعر كقصيدته:

لوى جيده وانصرف   ما ضره لو عطف

وقصيدته الأخرى:

املأ القدح   واعصِ من نصح

وكلتاهما مما نسج عليه شوقي في قصيدته:

حف كأسها الحبب   فهي فضة ذهب

وقصيدته:

مال واحتجب   وادعى الطرب

وإن حاول بعضهم أن يخرج القصيدتَين على الأوزان القديمة.

ومن أمثلة شعره في الفخر قصيدةٌ طويلة، منها:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيري باللذات يلهو ويُعجب
وما أنا من تأسر الخمر لُبَّه ويملك سمعَيه اليراع المثقب
ولكن أخو همٍّ إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا، راح يدأب
نفى النومَ عن عينَيه نفسٌ أبية لها بين أطراف الأسنة مطلب
ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبَّب
إذا أنا لم أعطِ المكارم حقها فلا عزني خال ولا ضمني أب

* * *

خلقت عيوفا لا أرى لابن حرة عليَّ يدًا أغضي لها حين يغضب
فلست لأمر لم يكن متوقعًا ولست على شيء مضى أتعتَّب
أسير على نهج يرى الناس غيره لكل امرئٍ فيما يحاول مذهب
وإني إذا ما الشك أظلم ليله وأمست به الأحلام حيرى تشعَّب
صدعت حفافَي طرَّتَيه بكوكب من الرأي لا يخفى عليه المغيب

ومن شعره يصف الحرب:

ولما تداعى القوم واشتبك القنا ودارت، كما تهوى، على قطبها، الحرب
وزُين للناس الفرار من الردى وماجت صدور الخيل والتهب الضرب
ودارت بنا الأرض الفضاء كأننا سُقينا بكأس لا يفيق لها شرب
صبرت لها حتى تجلَّت سماؤها وإني صبور إن ألمَّ بيَ الخطب

وقوله يصف الفراق:

محا البينُ ما أبقت عيونُ المها منِّي وشِبتُ ولم أقضِ اللبانة من سنِّي
عناء ويأس واشتياق وغربة ألا شد ما ألقاه في الدهر من غبنِ
فإن أكُ فارقتُ الديار فلي بها فؤاد أضلَّته عيون المها عني
بعثت به يوم النوى إثر لحظة فأوقعه المقدار في شرك الحسن

فهل من فتًى في الدهر يجمع بيننا فليس كلانا عن أخيه بمستغن

* * *

ولما وقفنا للوداع وأُسبلت مدامعنا فوق الترائب كالمزن
أهبتُ بصبري أن يعود فعزَّني وناديتُ حلمي أن يثوب فلم يغنِ
وما هي إلا خطرة ثم أقلعت بنا عن شطوط الحي أجنحة السفن
فكم مهجة من زفرة الوجد في لظى! وكم مقلة من غزرة الدمع في دجن!
وما كنت جربت النوى قبل هذه فلما دهتني كدت أقضي من الحزن
ولكنني راجعت حلمي وردَّني إلى الحزم رأي لا يحوم على أفن
ولولا بُنيَّات وشيبٌ عواطل لما قرعتْ نفسي على فائتٍ سني

وقال يحنُّ إلى مصر وهو في منفاه:

ردوا عليَّ الصبا من عصري الخالي وهل يعود سواد اللمَّة البالي؟
لم يدرِ من بات مسرورًا بلذته أني بنار الأسى من هجره صالي
يا غاضبين علينا، هل إلى عدة بالوصل يوم أناغي فيه إقبالي؟
غبتم فأظلم يومي بعد فرقتكم وساء صنع الليالي بعد إجمالي
فاليوم لا رسني طوع القياد، ولا قلبي إلى زهرة الدنيا بميَّال
أبيت منفردًا في رأس شاهقة مثل القطامِيِّ فوق المربأ العالي

وقال يصف الناس من حوله:

إني امرؤ ملك الوداد قيادتي وجرى على صدق العهود وفائي
لكنني غرض لأسهم حاسد وارى الجوانح من لهيب عدائي
من غير ما ذنب جنيتُ وإنما بغض الفضيلة شيمة الجهلاء
تعست مقارنة اللئيم فإنها شرق النفوس ومحنة الكرماء
أنا في زمانٍ غادر، ومعاشر يتلوَّنون تلون الحرباء
أعداء غيب ليس يسلم صاحب منهم، وإخوة محضر ورخاء
وأشد ما يلقى الفتى في دهره فقد الكرام وصحبة اللؤماء

شقي ابن آدم في الزمان بعقله إن الفضيلة آفة العقلاء

وقال يلوم ويحرض:

لكننا غرض للشر في زمن أهل العقول به في طاعة الخمل
قامت به من رجال السوء طائفة أدهى على النفس من بؤس على ثكل
من كل وغد يكاد الدست يدفعه بغضًا ويلفظه الديوان من ملل
ذلَّت بهم مصر بعد العز واضطربت قواعد الملك حتى ظل في خلل
وأصبحت دولة «الفسطاط» خاضعة بعد الإباء، وكانت زهرة الدول
فما لكم لا تعاف الضيمَ أنفسكم ولا تزول غواشيكم من الكسل
فبادروا الأمر قبل الفوت وانتزعوا شكالة الريث فالدنيا مع العجل
وطالبوا بحقوقٍ أصبحت غرضًا لكل منتزع سهمًا ومختتل
عيش الفتى في فناء الذل منقصة والموت في العز فخر السادة النُّبل

وكان في هذا العصر من الشعراء شعراء عاشوا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وامتدت حياتهم المباركة إلى القرن العشرين وامتازوا ببعض المزايا الشعرية.

فحفني ناصف مثلًا (المتوفى ١٩١٩م) له شعرٌ سهل اللفظ سهل الأسلوب يمتاز بالفكاهة الحلوة في الحوادث التي عرضت له كشكواه من «قنا» حينما نقل إليها إذ يقول:

رقيتني حسًّا ومعنى فلصنعك الشكر المثنى
وجعلت رأس الحاسدين بمصر من قدميَّ أدنى
أسكنتني في بقعة فيها غدوت أعزَّ شأنا
أرد المشارع سابقًا والسبق عند الورد أهنا
وأزور آثار الملوك وكنتُ قبلُ بها مُعنَّى
بلد إذا حلَّت به قدماك قلت حللت حصنا
قالوا شخصت إلى قنا يا مرحبا بقنا و«إسنا»
قالوا: قنا حرٌّ فقلـ ـت وهل يردُّ الحر قنا
سر الحياة حرارة لولاه ما طير تغنَّى

كـلا ولا زهـر تـبـســـ ـــم لا ولا غـصـن تـثـنـى
ها قد أمنتُ البرد والـ ـبرداء والقلب اطمأنا
ووُقيت أمراض الرطو بة واسترقَّ الريح وَهْنا
ألقى الهواء فلا أها ب لقاءه: ظهرًا وبطنا
وأنام غير مدثَّر شيئًا إذا ما الليل جنَّا
قد خفَّت النفقات إذ لا أشتري صوفًا وقطنًا
وفَّرتُ من ثمن الوقود النصف أو نصفًا وثُمنا
فالشمس تكفل راحتي فكأنها أمي وأحنى
فإذا بدت لي حاجة في الغسل ألقى الماء سخنا
أو رمت طبخًا أو علا ج الخبز ألقى الجو فرنا
سكنى القرى تدع السفيـ ـه موكلًا بالمال مضنى
أيُّ الملاهي فيه يصـ ـرف ماله ومتى وأنَّى
عش في القرى رأسًا ولا تسكن مع الأذناب مدنًا
ودع الجزيرة والمها والجسر والظبي الأعنا
واسلُ الأغاني والغوا ني واسأل الرحمن عدنا

ومثل إسماعيل باشا صبري المولود سنة ١٨٥٤م والمتوفى سنة ١٩٢٣م، ويمتاز بثقافته الواسعة؛ إذ درس القانون في مصر وفرنسا، ورُقِّي في المناصب الحكومية إلى أن عين وكيلًا للحقانية. وقد شعر فيما شعر فيه أسلافه من مديح وتهانٍ وتقريظ، وسلك في ذلك مسلك الشعراء الذين قبله والشعراء المعاصرين له، فممدوحه: قد سَفَر فَلَاحَ منه هلال سعود، وبدا فكان غرة الوجود، وهو بحر مستعذب الورد، يعم كل الناس بالرفد.

ويحلي شعره بالتورية والجناس، ويختمه بالتأريخ فيقول:

فيا «مالكي» «نعمان» خدك «شافعي» لدى «حنبلي» العذل إذ قام بالعذر

ويقول:

فاهنأ بنجلك إن السعد أرخه «لبيب دام لك المحفوظ محمود»

أما الناحية التي نبغ فيها فهي مقطوعاته القصيرة يجري فيها ذوب قلمه ويمزج فيها دم نفسه بمعناه ولفظه، يغني فيها لنفسه، ويقصد بها إلى بثِّ لوعته، وتخفيف كربته. وقد كان في هذا يتحرى أن ينقد شعره قبل أن ينقده الناس، يطيل إجالة المعنى في نفسه، ويتريث في نظمه، ويتمهل في صوغه، يغوص على المعاني كالغواص على اللآلي، ثم لا يقتنع بأية لؤلؤة ولا يرضى بها إلا أن تكون غاية القصد وواسطة العقد، ويرى أن شعره كعرضه يحرص أن يطيب نشرهما، ويخلد في الصحائف ذكرهما. ويقول في ذلك:

شعر الفتى عرضه الثاني فأَحْرِ به ... ألا يُشوَّه بالأقذار والوضر
فانقد كلامك قبل الناقدين تخط ... ثاني النفيسَين من لغو ومن هذر

وهذه المقطوعات التي عني بها يتجلى فيها صدق العاطفة حتى ليبكي السامع لبكاه، ويأنف لأنفته، كما يمتاز بدقة المعني ورقَّته حتى كأنه مناغاة أطيار، أو مناغمة أوتار. ويصغي إليه السامع في دعة وسكون لا في ضوضاء وجلبة، ولهذا كثيرًا ما تغنَّى به المغنون، وأعجب به السامعون؛ من مثل قوله:

أقصر فؤادي فما الذكري بنافعة ... ولا بشافعة في رد ما كانا
سلا الفؤاد الذي شاطرته زمنًا ... حمل الصبابة فاخفق وحدك الآنا
هلَّا أخذت لهذا اليوم أهبته ... من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحمًا ... في الوصل نارًا وفي الهجران نيرانا

وقوله:

يا مقر الغزال قد صح عندي ... اليوم أني اقتحمت منك عرينا
رابني فيك ما أرى من عيون ... بات يُغري بها السواد عيونا
وضلوع جاءتك وهي خوالٍ ... ثم عادت ملأى هوًى وشجونا
ما الذي يبتغي غزالك مني ... بعد كوني عبدًا له أن أكونا
كلما قلت: قد أبل فؤادي ... ساورته الذكرى فجن جنونا

وقوله:

يا راحة القلب يا شغل الفؤاد صِلِي	مُتيمًا أنت في الحالتَين دنياه
زيني النديَّ وسبلي في جوانبه	لطفًا يعمُّ رعايا اللطف ريَّاه
ريحانة أنت في صحراء مجدبة	من الرياحين حيانا بها الله
إن غاب ساقي الصلا أو صد، لا حرج	هذا جمالك يغنينا محياه

وقوله:

أبثُّكِ ما بي فإن ترحمي	رحمتِ أخا لوعةٍ مات حبًّا
وأشكو النوى ما أمر النوى	على هائم إن دعا الشوق لبًّا
وأخشى عليك هبوب النسيم	وإن هو من جانب الروض هبًّا
وأستغفر الله من برهة	من العمر لم تلقني فيك صبًّا
تعالي نجدد زمان الهناء	وننهب لياليه الغر نهبًا
تعالي أذق بك طعم السلام	وحسبي وحسبك ما كان حربًا

وربما كان من الظواهر التي تلفت النظر ظهور أديبات شاعرات بجانب الشعراء، قد ثقفن كما يثقف الرجال، وشعرن كما يشعر الرجال.

ومن أبرز هؤلاء، عائشة التيمورية المولودة في القاهرة ١٨٤٠م والمتوفاة في أوائل القرن العشرين ١٩٠٢م. نشأت في بيت من بيوت الفضل والأدب، وثقفت اللغات العربية والتركية والفارسية، ونظمت الشعر بها، ولها ديوانٌ شعري أسمته حلية الطراز، وكتابٌ نثري أسمته نتائج الأحوال، ومن شعرها قولها:

بيد العفاف أصون عزَّ حجابي	وبهمَّتي أسمو على أترابي
وبفكرةٍ وقَّادة، وقريحة	نقَّادة، قد كُمِّلت آدابي
فجعلت مرآتي جبين دفاتر	وجعلت من نقش المداد خضابي
ما عاقني خجلي عن العليا ولا	سدل الخمار بلمتي ونقابي
عن طي مضمار الرهان إذا اشتكت	صعب السباق مطامح الركاب

ومن هؤلاء وردة اليازجي (١٨٣٨–١٩٢٤م) وهي ابنة الشيخ ناصيف، ولدت في لبنان وأفادت من أبيها فنون الأدب، ومات عنها زوجها فانتقلت إلى مصر، حيث أخذت تنشر نظمها ونثرها، ولها ديوانٌ مطبوعٌ معروف.

وليس في شعرهما وأمثالهما جديد، وإنما الجدة فيه أنه شعر نساء.

ثم انتقل الشعر خطوةً جديدة بعد ذلك تتجلى في تحوله إلى النظر إلى الشعوب، والإكثار من موضوعات الوطنيات والقوميات والاجتماعيات؛ من مثل طلب الاستقلال، ومحاربة الاستعمار والمستعمرين، والعطف على المظلومين والمنكوبين.

وقد بدأ هذا التحول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونما في القرن العشرين، وشعر فيه من عاشوا في هذين القرنَين أمثال شوقي وحافظ وخليل مطران وولي الدين يكن والزهاوي والرصافي.

وتبع ذلك رقيُّ منزلة الشعر؛ فبعد أن كان يُنظَر إليه كما يُنظر إلى الضارب بالدف يتغنى بالمدائح، أصبح يُنظر إليه على أنه فنانٌ ماهر يخدم الهيئة الاجتماعية ويُبِين عنها. وسيأتي توضيح ذلك عند الكلام عن القرن العشرين إن شاء الله.

وقد ظهر التجديد في الشعر أيضًا في التعرض للموضوعات الجديدة كالقول في المخترعات الحديثة من مثل القول في القطار والطائرة والمنطاد والكهرباء، وكالقول في مظاهر الحياة الاجتماعية الجديدة كتحرير المرأة وغيرها، ومن أمثلة ذلك قول نجيب الحداد (المتوفى ١٨٩٩م) في القمار:

قد اختصروا التجارة من قريب ... فعُدم في الدقيقة أو يسار
كأن وجوههم ندمًا وحزنًا ... كساها لون صفرته النضار
فبينا تبصر الوجنات وردًا ... إذا هي في خسارتهم بهار
عصائب لا يود المرء فيها ... أخاه، ولا يراعي الجارَ جار
يلاحظ بعضهم بعضًا بعين ... يكاد يضيء أسوَدَها الشرار
فكم غضبوا على الأيام ظلمًا ... وكم حنقوا على الدنيا وثاروا!
وكم تركوا النساء تبيت تشكو ... وتسعدها الأصيبية الصغار!
تبيت على الطوى ترجو وتخشى ... بوارقها السهاد والانتظار
فبئست عيشة الزوجات حزن ... وتسهيد وهجر وافتقار
وبئست خلة الفتيان همٌّ ... وأتعاب وخسران وعار

وكقوله في وصف القطار:

تخل عن التشبيب بالبيض والسمر ... ودع عنك تشبيه المحاسن بالبدر
وعج بي إلى طرق الحديد ووصفها الـ ... ـجديد ودع ما مر من قدم الدهر
ففيها يروق الوصف وهي حقائق ... وفيها يحق النعت لا مذهب الشعر
وعنها يصح القول إن قيل بارق ... يشق الفلا لا عن جواد ولا مهر
فطير بلا جنح، وطود بلا بقا ... وبرق بلا جو وهادٍ بلا فكر
بلى هي طير، والبخار جناحه ... وطود إذا شبهت بالطود ما يسري
وبرق ولكن الدخان سحابه ... وهادٍ له لب توقد عن جمر
يسير فما يدرى لسرعة سيره ... أتجرى لديه الأرض أم فوقها يجري
وللريح حوليه حفيف، كأنه ... حفيف جناح الصقر حنَّ إلى الوكر
إذا ثار ثارت فوقه راية من الدُّ ... خان لتُنبي أنه ملك القفر
تمزقها الأرياح حنقًا كأنها ... تحاول في تمزيقها الأخذ بالثأر

ومن مظاهر التجديد التي حدثت ما كان من أثر هجرة جماعة من السوريين واللبنانيين إلى القارة الجديدة وتشرُّبهم من مناهل الحياة الاجتماعية، وتثقفهم بالثقافة الحديثة، فأتوا في الشعر بجديد، وكان على رأسهم جبران خليل جبران المولود في لبنان ١٨٨٣م والمتوفى في نيويورك ١٩٣١م، وتظهر هذه الجدة في سعة الخيال، ومحاولة خلق الشعر المرسل، والتأثر بالأساليب الغربية، كما تظهر من ناحيةٍ أخرى في الإشادة بالحرية والثورة على ضعف الإنسانية الغربية.

ولم تنمُ هذه الحركة وتنضج إلا في القرن العشرين، ومن ثم نرجئ تأريخها إلى ما بعدُ.

(ب) النثر

كان حظ النثر في الرقي خيرًا من حظ الشعر لأن المثقفين من الناثرين ثقافةً عربية كانوا أكثر عددًا من المثقفين من الشعراء، وذلك طبيعي. ولأن حاجة الأمة إلى الناثرين أكثر من حاجتها إلى الشعراء فالنثر ضروري والشعر كمالي؛ فقد استخدم النثر في الصحافة وفي تأليف الكتب وفي تبادل الرسائل وفي الدعوة إلى الإصلاح وفي الخطابة وفي الترجمة

الأدبية والحركة العلمية، وقد تعاونت هذه كلها على تقدم النثر وصقله حتى وفق أن يخطو هذه الخطوة الواسعة.

وكذلك استطاع النثر بعد قليل من ظهور عوامل النهضة أن يتحرر من القيود الثقيلة التي كان يتقيد بها؛ تحرر من السجع فانطلق وتدفَّق، وكان للصحافة أكبر الأثر في ذلك لأن الأسلوب الصحفي يحتاج إلى السرعة والانطلاق، كما تحرر من المحسنات البديعية الأخرى، ومن تكرار الجمل المملة في المعنى الواحد، وتخلص بالتدريج من المقدمات الطويلة التي كان يتكلفها الكاتب أمام الموضوع، كما اتجه الكتاب تدريجيًّا إلى تقويم المعاني كما قوموا الألفاظ، بعد أن كانت المعاني في المرتبة الثانية والألفاظ في المرتبة الأولى.

وتقدم النثر فوق ذلك من ناحية القصد في المقال إلى معنًى واحدٍ محدد يولده الكاتب ويستوفيه بعد أن كان الكاتب يقدم على الكتابة وليس له معنًى محدود، بل يتبعثر هنا وهناك من غير قصد ومن غير غرض.

ونما كما نمت فكرة التحليل وكان يغلب على الأدب فكرة التركيب، كل هذا كان أثرًا من أثر الصلة بالثقافة الأجنبية والاطلاع عليها والاستفادة منها وهضمها وتقليدها.

كما تأثر النثر من ناحية الأسلوب؛ فتسرب إليه أنماط من الأساليب الأجنبية واستعمال صيغ لم تكن تُعرَف في اللغة العربية.

وكما كان للثقافة الأجنبية أثرٌ ظاهر في كل ذلك، كان أيضًا للرجوع إلى الكتب العربية القديمة ذات الأسلوب الجيد المرسل، أمثال كتب ابن المقفع والجاحظ وغيرها، أثر عند بعض الكتاب في جزالة اللفظ وحسن السبك والاقتراب من نماذج النثر العربي الأصيل.

كما كان للبيئة وأحداثها وما تداول عليها من ظلم ومكافحة للظلم، واحتلال ومناهضة الاحتلال ومطالبة بالاستقلال، وسوء حالةٍ اجتماعية ورغبة في الإصلاح، أثرٌ في صبغ النثر بأصباغٍ جديدة فكثرت الكتابة في الموضوعات السياسية والاجتماعية، وأن يدبَّ دبيب الحرارة والحماسية في هذه الموضوعات فيكسبها قوةً من حيث المعنى ومن حيث الأسلوب ومن حيث الأدب أيضًا.

وكان من عوامل التقدم في هذا الباب اطلاع نخبة من المثقفين على ما كُتب في مثل هذه الموضوعات في اللغات الأجنبية والتأثر بها، والاقتباس منها، وإبرازها في شكل يتفق والذوق الشرقي والأحاسيس الشرقية.

ونضح التقدم في دراسة العلوم من طبيعة وكيمياء وقانون وطب وهندسة وفلك وغير ذلك على النثر العربي، والنثر عادةً أكثر تأثرًا بهذا من الشعر لقرب النثر من

الحقائق، وقرب الشعر من الخيال، فكان من أثر ذلك ميل النثر إلى الدقة في التعبير، والمنطق في التحرير، والصحة في المنهج، واستخدام كثير من القضايا العلمية في الأدب.

وعلى كل حال فقد تأثر النثر العربي في هذا القرن بمؤثرَين كبيرَين: الثقافة العربية وأظهر ما كان أثرها في المعاني والموضوعات، وتسرُّب بعض الأساليب من الثقافة العربية القديمة وأظهر ما كان أثرها في الجزالة وحسن السبك وبعض العبارات أيضًا.

وهناك من الكتاب الأول من تأثر بالعامل الأول أكبر أثر، ومنهم من تأثر بالعامل الثاني أكبر أثر، ولم تخلُ طائفة من الطائفتَين من التأثر بالأخرى إلى مدًى قريب أو بعيد.

ثم عامل ثالث وهو ما كانت توحي به البيئة الاجتماعية ومطالبها.

وتتضح نهضة النثر وتقدمه إذا نحن قارنًّا بين النتاج الأدبي في أول القرن التاسع عشر من مثل الكتاب الذي جمع فيه إنشاء الشيخ حسن العطار (المتوفى ١٢٥٠هـ/ ١٨٣٥م) المسمى «إنشاء العطار»؛ وبين هذا النتاج الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر من مثل ما كان ينشره إبراهيم المويلحي (المتوفى ١٩٠٦م) في مجلة «المصباح» وكتابه «ما هنالك».

يقول الشيخ حسن العطار في رسالة إلى أحد إخوانه:

> أما بعدُ، فإن أحسن وشي رقمته الأقلام، وأبهى زهر تفتحت عنه الأكمام، عاطر سلام يفوح بعبير المحبة نفحه، ويشرق في سماء الطروس صبحه؛ سلام كزهر الروض أو نفحة الصبا، أو الراح تجلى في يد الرشأ الألمى؛ سلامٌ عاطر الأردان، تحمله الصبا سارية على الرند والبان، إلى مقام حضرة المخلص الوداد، الذي هو عندي بمنزلة العين والفؤاد، صاحب الأخلاق الحميدة، حلية الزمان الذي حلى بها معصمه وجيده …

ويقول إبراهيم المويلحي في كتابه «ما هنالك» ينقد موكب الخليفة العثماني في صلاة الجمعة (المقالة العاشرة):

> ما قيصر في موكب انتصاره، ولا الإسكندر في يوم افتخاره، أستغفر الله بل ما سعد قادمًا من القادسية، ولا المعتصم قافلًا من عمورية؛ أملأ للقلوب مهابة ولا للعيون بهاءً من رؤية جلالة السلطان يوم الجمعة في موكبه.
>
> في يوم الجمعة قبل الظهر بساعتَين ترد العساكر رجالًا وفرسانًا من أطراف الآستانة عشرة آلاف أو يزيدون، فينتظرون في طريق السراي السلطانية

صدور الإرادة السنية بتعيين المسجد. فإذا صدرت اجتمعت العساكر صفوفًا مضاعفة بعضها وراء بعض. وفي هذه الأثناء تتسابق مركبات المشيرين والوزراء والمشايخ والأجانب من السفراء وغيرهم، فيجلس السفراء ومن كان معهم من علية قومهم الوافدين على الآستانة في قاعة الجيب الهمايوني المطلة على تلك الساحة التي لا يسمع السامع فيها قيلًا ولا صهيلًا إلا صليل الأسياف وترديد الأنفاس هيبةً وإجلالًا، وانتظارًا واستقبالًا لإشراق نور الحضرة السلطانية. فإذا حان وقت الصلاة أشرقت المركبة السلطانية المذهبة كالشمس ضياءً من مطلع السراي، والمشيرون وكبار رجال (المابِين) حافون من حول المركبة مشاةٌ خُشَّع الأبصار ترهقهم ذلةٌ من جلالة تلك العظمة الإمامية، وهم في غير هذه الساعة أكاسرة الزمان وقياصرة الرومان كبرًا وجبروتًا، وكلهم في أمواج الملابس الذهبية يسبحون، وعلى صدورهم نياشين الجوهر تخطف الأبصار وتأخذ بالألباب، والنيشان عنوان كتبته الدولة ووضعته على صدر حامله شهادةً منها للناس ببيان ما هو مكنون وراءه من فضائل الغيرة والحمية، فإذا اختلف المكتوب على الصدر عن المكنون في القلب، كانت كبائع يغش الناس بوضعه على زجاجة الخل عنوان ماء الورد … أما المراقبة والمحافظة على المسجد من جهاته الست فلا يقدر على وصفها واصف، ولا يدخل المسجد مُصلٍّ إلا إذا فتشه المراقبون تفتيش اللص سرق فص خاتم. وإن الخطيب ليتجنب في خطبته كل آية وكل حديث فيه ترغيب في العدل أو تنفير من الظلم أو إيحاء إلى موعظة من نهي عن منكر أو أمر بمعروف. ولا يدور في تلك الخطبة من كل جمعة إلا حديثٌ واحد اختاروه لبعده عن كل تأويل وهو «إن الله جميل يحب الجمال.» فإذا جاء عيد الأضحى استبدلوه بحديثٍ آخر وهو قوله «سمنوا ضحاياكم.» وهكذا في مساجد الآستانة لا يخطب الخطباء إلا بهذين الحديثَين.

وقد قطع النثر هذه المسافة كلها على خطوات. ولعل الذي يمثل الخطوة الأولى رفاعة رافع الطهطاوي؛ فقد كان من أكبر عوامل النهضة العلمية والأدبية في مصر، سافر إلى فرنسا سنة ١٨٢٦م، وعكف على دراسة اللغة الفرنسية، ولما عاد سنة ١٨٣١م تولى ترجمة الكتب الهندسية والفنون العسكرية، ثم ترجم جغرافيا «ملطبرون» وأكبر أثر له في خدمة النهضة ما قام به في مدرسة الألسن من تعليم كثير من الطلبة الترجمة إلى

اللغة العربية، فقدم هو وتلاميذه للآداب العربية بمعناها الواسع كتبًا قيمة في مختلف العلوم كانت دعامة من الدعائم التي قامت عليها الحركة العلمية. وكان حركةً دائمة في التأليف والترجمة والتدريس، ألَّف رحلته إلى فرنسا وسماها «خلاصة الإبريز والديوان النفيس» وفيها نظراتٌ اجتماعيةٌ صادقة. كما ألف كتاب «المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر» وكتاب «المرشد الأمين في تربية البنات والبنين» ويعد بحق الخطوة الأولى في الدعوة إلى تعليم البنات، تلتها الخطوة الثانية التي خطاها قاسم أمين في كتابه «تحرير المرأة».

وألف كتابًا في تقريب النحو سماه «التحفة المكتبية» وكتابًا سماه «مباهج الألباب» بحث فيه في آداب العصر وعلومه، فكان خطوةً جديدة في الابتكار في التأليف، وشرح «لامية العرب» وألف «نهاية الإيجاز» في السيرة النبوية، إلى غير ذلك من الكتب في مختلف فروع الثقافة.

هذا إلى عمله الدائب في الإشراف على ما يترجمه تلاميذه وإصلاحه، وإرشادهم إلى المنهج القويم في الترجمة.

فله الفضل على النهضة الحديثة في تقديم ذخيرةٍ قيمة من الفكر الأوروبي، وتأثره بالثقافة الفرنسية وهضمها، وإخراجها في تآليف تتصل بالإصلاح الاجتماعي في مصر.

والحق أنه أغنى الفكر العربي أكثر مما أغنى الأسلوب الأدبي؛ فقد كان يغلب عليه أثر العصر الماضي في حبه للسجع والبديع، وسائر ما قيد به النثر القديم. ولكنه تحرر من ذلك في الترجمة بطبيعة الحال. وكان انتقاله في الأسلوب انتقالًا بطيئًا بحكم التطور. تحلل من بعض القيود وحافظ على بعضها، ولم يتدفق ولم ينطلق لأن الطبيعة أبت عليه الطفرة.

وقد مات رفاعة الطهطاوي في عام ١٨٧٣م بعد أن خدم النهضة طول حياته خدمةً لا تُقدَّر.

ومن أمثلة نثره هذه القطعة في حب الوطن:

إن حب الوطن من الإيمان، ومن طبع الأحرار إحراز الحنين إلى الأوطان. ومولد الإنسان على الدوام محبوب، ومنشؤه مألوف له ومرغوب، ولأرضك حرمة وطنها، كما لوالدتك حق لبنها. والكريم لا يجفو أرضًا بها قوابله، ولا ينسى دارًا فيها قبائله. فإني وإن ألبستني المحروسة نعمًا، ورفعت لي بين أمثالي علمًا، وكانت أم الوطن العام، وولية الآلاء والإنعام، وأحبها حبًّا جمًّا، لأنها ولية النُّعمي، وقضيت فيها الأربعين مجاورًا

«كرام السجايا والبحور الطواميا» فلا زلت أتشوق إلى وطني الخصوصي وأتشوف، وأتطلع إلى أخباره السارة وأتعرف، ولا أساوي بطهطا الخصبة سواها، في القيام بالحقوق وإكرام مثواها.

منازل لست أهوى غيرها سُقِيتْ   حيًا يعمُّ، وخُصَّت بالتحيات

وأمنحها زمنًا بعد زمن الزيارة، وأجدد فيها من هبات الحكومة العمارة، وأبذل في محبتها النفيس لتحصيل الأراضي للزرع والغرس، وأفتخر بها كما افتخر عصام بالنفس، وأنشد قول الحافظ كمال الدين الإدفوى:

أحن إلى أرض الصعيد وأهله   ويزداد وجدي حين تبدو قبابها
وتذكرها في ظلمة الليل مهجتي   فتجري دموعًا إذ يزيد التهابها

وربما تجلَّت الخطوة الثانية في رقي النثر في كتابات عبد الله باشا فكري والشيخ ناصيف اليازجي. أما عبد الله فكرى فقد كان، بحق، خليفة رفاعة الطهطاوي، لا من حيث الترجمة؛ فقد كان لا يعرف إلا العربية والتركية، ولكن من ناحية أنه كان مركز الحركة الفكرية في عصره. اتصل بالتعليم حتى كان ناظر (وزير) المعارف المصرية، وكان اليد اليمنى لعلي باشا مبارك في تآليفه وأعماله العلمية. وله رحلة وصف فيها سفره إلى أوروبا لحضور مؤتمر المستشرقين الذي عقد في استكهولم سنة ١٨٨٨م، ولم يتمها، ولكن أتمها ابنه من بعده، ونشرها سنة ١٨٩٢م، كما أنه أَلَّف كتبًا مدرسية مثل «الفصول الفكرية» نقل بها التأليف المدرسي خطوةً جديدة. والناظر في كتابه «الآثار الفكرية» يرى أنه يتأرجح بين الأسلوب القديم في بعض الموضوعات والأسلوب العصري في بعضها. وهذا شأنه أيضًا في الموضوعات التي اختار الكتابة فيها، وهو إلى القديم أقرب في أسلوبه، وإلى الحديث أقرب في موضوعاته. ولعل ذلك ناشئ من أنه نشأ نشأةً أزهرية، وتأدب بآداب العربية القديمة، ولم يكن له إلى جانب ذلك ثقافةٌ أوروبيةٌ راسخة، وإنما نال هذه الزعامة الأدبية في عصره باستعداده الطبيعي الجيد وباتصاله بالأوساط الراقية التي كان يتشرب منها أفكاره الجديدة ويُعمِل فيها فكره فينميها ويولدها.

وقد مات عبد الله فكري سنة ١٨٨٩م بعد أن أثر في النهضة الحديثة أثرًا بالغًا.

من نماذجه في الكتابة قوله في كتاب إلى أحد أصحابه ينقد سيرة بعض المشتغلين بالعلم وطرائقهم في تعلمه، وقصورهم عن الإفادة منه (الآثار الفكرية، ص٢٠٧).

وسألت عن فلان وفلان، وهيان بن بيان، ممن ينتسب للعلم وأهله، ويتظاهر بشعار فضله، ولو كان العلم بلحًى تعظم وتطول، وشوارب تُحفُّ وتُستأصل ... ثم بتشدق في الكلام، وتبالُهٍ في المرام ... ثم بقول الإنسان حضرت درس فلان وسمعت من لفظه باللسان، وقضيت في العلم كذا وكذا سنة من الزمان، فهم أعلم من أقلَّته الغبراء، وأفقه من أظلَّته الخضراء، وإن كان للعلم غير هذه الآلات، فما لهم سوى هذه الحالات ... وعلامة ما بيننا وبينهم أن يؤمر أحدهم برقعة تكتب لحاجةٍ معهودة، ويمتحن بكتاب غير هذه الكتب المعدودة ... وقد مررت بالأمس على أحدهم في الدرس، يقرأ القطر لابن هشام، ويلحن لحن العوام، ومررت بآخر يدرس الكافي في علمَى العروض والقوافي، يقرر قوله.

قف على دارهم وابكين بين أطلالها والدِّمن

فلا وربك ما أقام له وزنًا، ولا عرف له معنًى، مع سهولة مبناه، وظهور معناه ... وقد كانت هذه العرب تتكلم بهذه اللغة العلمية على الفطرة الأصلية، إلى أن اختلطت أنسابهم وتقطعت أسبابهم ... وخيف أن تذهب هذه اللغة المنيفة، التي هي مدار الشريعة الشريفة ... فقيض الله لحفظها الأئمة الأعلام، هداة الأنام؛ فصنَّفوا تلك الفنون العديدة، وألَّفوا هذه الكتب المفيدة، لتسهيل الأرب من لغة العرب. واستمر العمل على ذلك إلى أن خلف هذا الخلف الملوم، فظنوا تلك الوسائل مقاصد ليس بعدها غاية لقاصد، وحسبوا هذه الكتب تقصد لذاتها، ويُكتفى بالتعبد بكلماتها، فوقفوا عندها ولم يتجاوزوها لما بعدها، واتخذوا الأدب وراءهم ظهريًّا، وجعلوا النظم والنثر شيئًا فريًّا! وما ينفع الإعراب من لا يعرب عن المرام، وماذا يعمل بالصرف من لا يتصرف في أساليب الكلام، وماذا يغني العروض عن قوم لا يشعرون، والمعاني والبيان عن قوم لا ينظمون ولا ينثرون ...

أما الشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠–١٨٧١م) فقد عاش في بيروت وغلب عليه الأدب وتأثر بما اطلع عليه من العلوم الغربية وأنماط التعليم الجديدة، وأكثر من قراءة الآداب العربية والاطلاع عليها، وقلدها، وأخرج من ذلك كله نتاجًا فيه مسحةٌ من القديم ومسحةٌ من الجديد. فقد كتب مقاماتٍ كثيرةً سُميت «مجمع البحرين» حذا فيها حذو مقامات الحريري. كما عني بتأليف كتب لتلاميذ المدارس نحا فيها نحوًا جديدًا يقربها إلى الأذهان من مثل كتابه «فصل الخطاب في الصرف والنحو» و«الجمان في علم البيان»

و«نقطة الدائرة» في العروض، إلى كتبٍ أخرى. وهو، وإن تأثر بالقديم في أسلوبه فقد تأثر تأثرًا شديدًا بالميل إلى الوضوح والسهولة في نثره وشعره.

يقول في إحدى مقاماته يفاضل بين العلم والمال «المقامة الأربعون: الجدلية» حدثنا سهيل بن عباد قال: أصابتني وعكةٌ شديدة، مدةً مديدة، فانعكفت على توفية العلاج، وتنقية الأعفاج،[١] من الأمشاج؛[٢] فلما أمنت مس العُرَواء ... دعاني الملال إلى النزاهة، حتى دخلت يومًا إلى حديقةٍ جميلة، ذات خميلة، قد رتعت بها عصابةٌ جليلة. وإذا رجل عليه رداء، مثل اللواء، وعلى رأسه عمامة مثل الغمامة، وهو قد أقبل على شيخ أدرد،[٣] وقد التثم حتى صار كالأمرد، فقال قد علمت أيها الشيخ أن المال زينة الحياة الدنيا، وعليه نموت ونحيا، فإنه يقضي لبانة الأولى بالمسرة، ويسهل طريق الأخرى بالمبرة، وعليه مدار العيش، ونظام الجيش، وبه قيام الممالك، وتمهيد المسالك، ودفع المهالك، وهو قاضي الحاجات، ورافع الدرجات، ومستعبد السادات وخارق العادات ... ولولاه لتعطلت الأعمال، وحانت الآجال، وانقرضت القرون والأجيال.

فانبرى له الشيخ كأُويس وقال: لا أفلحت ما غب غُبيس.[٤] ويك، إن المرء بالعلم إنسان لا بالمال، وهو المرقاة إلى درجات الكمال، وبه تعلم الحقائق، وتدرك الدقائق، ويعرف المخلوق حق الخالق، وعليه ينفق الطريف والتالد، وصاحبه ينال الذكر الخالد، فكم من الملوك والأغنياء الذين كانت مفاتيحهم تنوء بالعصبة الأقوياء، وقد درس ذكرهم وبقي ذكر العلماء! وحسبك أن العلم لا يناله إلا أفاضل الرجال، ونجَّى صاحبه من الأهوال. فلما سمع القوم ما دار بين الرجلَين، قالوا للشيخ نري صاحبك قد أخذ طريق العُنصُلين[٥] وإنا لنراه من الأغنياء والأغبياء، فإنه لا يعرف منزلة العلم والعلماء. فاستشاط الرجل غضبًا، وقال عش رجبًا ترَ عجبًا، كيف يتأتى المراء بين اثنين، وقد وضح الصبح لذي عينَين ... تبًّا لعلمك أيها الشيخ الناهل، الذي بنوه كاليتامى وزوجته

[١] الأمعاء.

[٢] الأخلاط.

[٣] لا أسنان له.

[٤] أي طول الزمن.

[٥] طريقٌ مضلٌّ في بلاد العرب. وهو مثلٌ يُضرب للرجل إذا ضل.

كالعاهل،[٦] وماذا ترى علمك إذا كنت تشتهي فومةً من الشذام.[٧] أتأكل القضيم[٨] إذا طويت، وتلبس القرطاس إذا عريت، كان للعلم دولة عند أنماط الكرام، الذين عندهم لكل مقال مقام، وأما في هذا الزمان فإن المال هو الرهص[٩] الذي يُبنى عليه، والركن الذي لا يُلتفت إلا إليه، فهم يحرمون الأديب، ولا يحترمون اللبيب، ويصرمون الفقيه، ولا يكرمون النبيه … فخفضن عنك ما أنت فيه، ولا تتخلق بأخلاق السفيه. ثم أنشد:

قد عرف الشيخ علوم الورى لكن هذا العلم[١٠] لم يدره
فليته أدرك هذا ولم يدرك بواقي العلم في عمره

فانكفأ الشيخ بذلة الخائب، وقال مع الخواطئ سهم صائب. فأنف القوم من ذلك الشجار، وشعروا بما مسهم من نار الشنار، فنفحه كل واحد بدينار … قال سهيل: وكان الزحام قد حال بيني وبينهما، فلا أملك أن أتبين عينهما، فرصدتهما ارتقابًا حتى لقيتهما نقابًا. وإذا هما شيخنا الميمون وغلامه رجب، فكدت أصفق من العجب. فأمرني الشيخ بالقعود، وقال انتظرنا إلى أن نعود. فكنت كمنتظر القارظَين،[١١] ولم أظفر لهما بأثر ولا عين.

وربما مثَّل الخطوة الثالثة من خطى النثر الشيخ محمد عبده (١٨٥٣–١٩٠٥م)، في إنتاجه العلمي والأدبي الأخير من مثل مقالاته التي كانت تنشر في مجلة «المنار»، وفي رده على «هانوتو». وفي كتابه «الإسلام والنصرانية» كما يمثل هذه الخطوة أيضًا أديب إسحاق.

أما الشيخ محمد عبده فكتاباته متأثرة بنزعته القوية نحو «الإصلاح الديني»، وقد تجلت فيه هذه النزعة منذ أن كان طالبًا في الأزهر، وقويت على أثر اتصاله بالشيخ

---

[٦] المرأة لا زوج لها.

[٧] الفومة: قدر ما تحمل بين إصبعَيك. والشذام: الملح.

[٨] الجلد الأبيض يُكتب عليه.

[٩] أسفل الحائط.

[١٠] أي العلم الذي ينتفع به.

[١١] رجلان خرجا يجبيان القرظ ثم لم يعودا فيئس منهما قومهما وكانا مضرب المثل.

حسن الطويل أولًا ثم بجمال الدين الأفغاني ثانيًا، ولما اتصل بجمال الدين وُجدت عنده النزعة السياسية والوطنية بمعناها الواسع الذي يشمل العالم الإسلامي كله.

والناظر في أسلوبه يرى أنه متأثر بالقديم في أول أمره حين كان ينشر مقالاته في الوقائع والأهرام، فلما نُفي إثر حوادث عرابي باشا وجاء بيروت اتصل بالكتب الأدبية ونشرها بعد أن شرحها مثل مقامات بديع الزمان الهمذاني ونهج البلاغة، ويظهر أن نهج البلاغة أثر فيه أثرًا كبيرًا، وطبع في ذهنه أساليبَ قويةً جزلة. ثم لما اتصل بجمال الدين الأفغاني وحرَّر معه مجلة العروة الوثقي تدفق أسلوبه كما تقتضيه الكتابة الصحفية، وتحرر من السجع تحررًا واسعًا. ولما عاد إلى مصر بدأ يتعلم الفرنسية ويقرأ كتبها ويطلع على ثقافتها وطريقة معالجتها للموضوعات، كما اطلع من كتب البلاغة القديمة على كتابَيْ «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» وعني بنشرهما — وهما كتابان لهما أسلوبٌ جزل وتعبيرٌ قوي وإرشاد إلى مواقع الحسن في الكلام وتربية الذوق الأدبي — كل هذا أثر في أسلوبه، وجعل له خاصة القوة والوضوح والتدفق، حتى لتُحسُّ وأنت تقرأ أسلوبه القديم وأسلوبه الجديد، أنك تقرأ لكاتبَين مختلفَين تمام الاختلاف.

وعلى الجملة فقد نقل الشيخ محمد عبده النثر في أيامه نقلةً جديدة بكتاباته من ناحية، وبهذه المدرسة التي كوَّنها من طلبته من ناحيةٍ أخرى، فقد كان هؤلاء الطلبة يأخذون عنه وعن كتبه ومقالاته ويقلدونه ويتشربون روحه وأسلوبه وأدبه.

وقد مات الشيخ محمد عبده في عام ١٩٠٥م.

ومن أمثلة نثره هذه المقتطفات من رده على «هانوتو»:

إن كان المسلمون اليوم ينتفعون بشيء، ويعتبرون بمثال، لم يكن أنفع لهم من الاعتبار بما جاء في كلام مسيو هانوتو؛ فقد أرشدهم إلى عيوبٍ فيهم لا يسعهم إنكارها، وهداهم إلى مقاصد لطلاب الاستعمار في ديارهم قد شهدوا بالعيان آثارها، وصرح لهم بأن الاعتماد على العدالة في معاملة الدول ضرب من الخيال، وعقد الآمال بإنصاف الأمم تلمُّسٌ للمحال، وما على المهتم بحماية ذماره، وطالب الطهر من عاره، إلا أن يدركهم ويعمل عملهم، ليبلغ من الحول حولهم، فيفوقهم في القوة، أو يكون مثلهم فيتعاوض في المنافع معهم معاوضة المالك مع الملك، لا أن يتسلى بالأعاليل، ويلهو بالأضاليل، ويقنع بالأماني، ويكتفي من العمل بالصوت الجهوري واللفظ الطلي، وهو من روح قائله خلي، حتى إذا دهموه وهو في غفلته، وأخذوه في نومه أو يقظته، بسط يده يلتمس الرحمة منهم، ويرقب أن يفيض عليه سيب العدل عنهم، فهذا عمل الجاهل الأحمق، وهو بالذلة والاستعباد أحق.

وهي نصيحة يجب على المسلم قبولها من أجنبي منه، وكان يجب عليه من قبلُ أن يقبلها من أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فقد قال لخالد بن الوليد حين أرسله لحرب اليمامة «حاربهم بمثل ما يحاربونك به، السيف بالسيف والرمح بالرمح.»

ولا يخفى أن كل نزاع فهو حرب، وكل منافسة فيما هو عماد الحياة فهي جِلَاد، وكل عمل يأتيه أحد المتنافسين للظفر بمنافسه فهو جهاد، وكل وسيلة تظفره بطلبته فهي سلاح، وكل تجاذب أو تدافع بينهما فهو كفاح، وكل منفعة حفظها أو استخلصها منه فهي غنيمة، وكل انخذال عن حق أو تفويت لمصلحة فهو هزيمة.

فالظافر في ميدان المنافسة من كان رأيه أسدَّ، وقوته أشدَّ، وسلاحه أحدَّ، فإذا قربت القوتان من التكافؤ أمكن بمصالح المتنافسين أن تتفق، وسهل على كلٍّ منهما أن يرتفق، وإلا استحال الاتفاق، واستبد القوى بالارتفاق، بل صعب على الضعيف أن ينال حق البقاء، سنة الله في عالم الأحياء.

وقد فصل مسيو هانوتو ما أجمله بعض أساتذتنا في قوله «العدل تكافؤ القوى».

صرح مسيو هانوتو بأن أوروبا بعد أن كانت لا تشتغل إلا بما يجري فيها اندفعت إلى الاستعمار، ولا يردُّها عنه إلا قوة الأمم التي تريد الاستعمار فيها، وضرب المثل باليابان فإنها بما ارتقت في المدنية قد آذنت أوروبا بقوتها، وحملتها على الإقرار بمكانتها، وهو قول حق كان على المسلم أن يعرفه من قرون، وله في كتابه المنزل خير هاد وأرشد مرشد، وكان يكفيه منه آية ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ ...﴾

... وقد تألفت قوى الأمم الأوروبية من عناصر هي العلم والأدب والتجارة والصناعة والعدل والدين والسلاح. وذكرتُ الدين في جملة عناصر القوة لأن مسيو هانوتو لا ينكر أن أوروبا تعتمد على الدين في سياسة الاستعمار، وأن المرسلين والجمعيات الدينية من أهم الوسائل لديها في إعداد الشعوب إلى قبول سلطانها عند سنوح الفرص لسوقه إليها وتهيئة نفوس الأمم لاحتمال ما ينقض به ذلك السلطان متى أظلهم، وفي فتح المغالق التي لا يستطيع السلاح وحده أن يفتحها، وتمهيد السبل التي لا يمكن لساعد الجندي وحده أن يمهدها.

أما أديب إسحاق، فقد كان دمشقي الأصل، ولد بها سنة ١٨٥٦م، وانتقل إلى بيروت ومصر، واتصل بجمال الدين الأفغاني، وحرر في الصحف. وبعد مجيئه مصر واتصاله بالسيد جمال الدين، أنشأ جريدة «مصر»، فلفت إليه الأنظار وقدر الأدباءُ أسلوبه تقديرًا حسنًا، وخافت الحكومة من تأثيرها فأقفلتها، فذهب إلى باريس وأصدرها هناك وسمَّاها

«مصر القاهرة»، وقد مات شابًّا في التاسعة والعشرين من عمره (١٨٨٥م) وكان في كتابته نصير الشورى والحكم النيابي، والمدافعة عن حقوق الشعب.

وإذا كان أسلوب الشيخ محمد عبده متأثرًا بالأدب العربي القديم في أزهى عصوره، ودعوته إلى الإصلاح مصبوغة بالصبغة الدينية فإن أديب إسحق المعاصر له كان متأثرًا بالتعاليم الأوروبية الجديدة، داعيًا إلى تقليد الأوروبيين في نظم الحكم، وكان أسلوبه أيضًا متأثرًا بالأدب الأوروبي، حارًّا كشبابه، ملتهبًا من وطنيته. وقد جُمعت طائفة من مقالاته في كتاب اسمه «الدرر».

ومن أمثلة نثره قوله يهاجم الاستبداد:

«لقد عرف الناس الآن شرور الاستبداد، وترفعت نفوسهم بالعلم عن الرضا به، وصار الأمر شورى عند جميع الدول المتمدنة إلا الروسيا، وذلك إن صحت تسمية الدولة المستبدة مطلقًا بدولةٍ متمدنة. إن ثورة فرنسا برزت إلى عالم الفعل عام ١٧٨٩م وصدمت قوة الاستبداد فزلزلتها، ودفعت سطوة التقليد فضعضعتها، ورفعت عن العيون نقابها، وعن النفوس حجابها، فآنست من جانبها نور الحرية، وخلعت جلابيب الرق والعبودية، فتصدى لها أعوان الرق وأنصار العبودية وما آلوا في قتالها جهدًا، فلقيتهم وهي ترى الموت في الحرية حياة، والحياة في الرق موتًا، فلم يبلغوا منها قصدًا، ورسخت في عالم الوجود قدمها، وأدهشت الدنيا بشدة حولها …»

ومن ذلك هذه المحاورة التي دارت بينه وبين رياض باشا حول الحكم النيابي:

«زرت رياض باشا على عهد الوزارة الأجنبية في ديوان الداخلية، فقابلته خارجًا من الغرفة فجلسنا على مقعد الباب، فقال: كيف ترون الحال؟ قلت رأي الوزير أوسع. قال: وما الذي يبلغكم من أخبار الريف؟ قلت: إن الناس أَمَّلوا كثيرًا ولم ينالوا شيئًا فأوشكوا أن يعودوا إلى اليأس بعد الرجاء، والوزير يعلم أن النكسة شر من الداء. فقال بازدراء: فليرجعوا إلى حالة الخسف، ويعانوا عذاب الظلم. قلت: إنهم لا يرومون ذلك، ولكن يرومون نيل الحرية وتأييد الكلمة الوطنية. فقال متهكمًا: ألا يرجون مجلس النواب؟ قلت: لا بدع أن يطلب الشيء من معدنه. فقال: أي معدن في مثل هذا المجلس؟ وكيف يرجى له البقاء، وليس في مصر من يعلم شيئًا من أحوال السياسة الدولية ليصلح أن يكون نائبًا. قلت: إن صح هذا الرأي فلا يقضى بحرمان البلاد من نعمة الشورى، فإن النواب المصريين يستطيعون النظر في أمورهم الداخلية وأحوالهم الزراعية وما يترتب عليه نفع البلاد ليستجلبوه، وما ينشأ عنه الضرر ليجتنبوه، وهم بذلك أحق من غيرهم، فإن صاحب البيت بالذي فيه أدرى. فهَمْهَمَ بكلام لا يُفهم، وانصرفت.»

وقد يصح أن نقسم النثر الأدبي إلى نوعَين ظاهرين: نثر اجتماعي ونثر فني.

فالنثر الاجتماعي يشمل النثر السياسي ومقالات الصحف السياسية والاجتماعية والكتب المؤلفة في ذلك.

وهذا القسم كان أكثر تحررًا من السجع وأنواع البديع وسائر المحسنات لأنه يعتمد بطبيعته على مخاطبة جماهير المثقفين واستثارة مشاعرهم وتغذية عقولهم؛ ولذلك كان له الفضل الأكبر في تحول أسلوب الكتابة من كتابةٍ مقيدة إلى كتابةٍ مرسلة.

وقد بدأ هذا في أول النهضة من تحرير بعض المقالات في الوقائع المصرية وفي تأليف بعض الكتب التي أَلَّفها أعضاء البعثات من مثل رفاعة الطهطاوي ومدرسته مما كانوا يعرضون من صورٍ اجتماعية طبعها في نفوسهم ما رأوا أثناء بعثتهم في أوروبا.

ثم قوي هذا النوع من الكتابة على أثر تبرم البلاد من التدخل الأجنبي في عهد إسماعيل، ثم قوي واشتد على أثر الاحتلال الإنجليزي والمطالبة بالاستقلال وشعور نخبة من المفكرين بسوء الحالة الاجتماعية والدعوة إلى الإصلاح.

ومن أعلام الكتاب في هذا الباب السيد جمال الدين الأفغاني المتوفى سنة ١٨٩٧م فقد شهد حركة التدخل الأجنبي في عهد إسماعيل، وأثار الشعور الوطني ليصرخ في وجه الظلم، ولكن لم يكن قوي الأسلوب الكتابي؛ إذ كانت تغلب عليه العجمة، غير أنه كان نارًا تلتهب يحمس كل من اتصل به، ويؤثر بحديثه وبروحه في مجالسه وتلاميذه، ويدفع كل من له قدرة على الكتابة أن يكتب وأن يجيد الكتابة فخلق مدرسةً قوية الروح قوية الأسلوب.

ربما كان هذا ممثَّلًا خير تمثيل فيما أنشأه في باريس بعد نفيه من مجلة «العروة الوثقي» إذ كان هو روح المجلة والشيخ محمد عبده قلمها وأسلوبها.

وكان من كتَّاب هذا النوع من النثر الاجتماعي عبد الله نديم وكان له أثرٌ كبير في كتاباته السياسية والاجتماعية أيام ثورة عرابي، وبعدها بما كان يخرج من مجلات ذات أسلوبٍ قويٍّ جذاب يؤثر في الخاصة والعامة، على حين أن السيد جمال الدين وتلميذه الشيخ محمد عبده كانا يؤثران في الخاصة؛ ذلك لأن السيد عبد الله نديم كان يعرض للمسائل السياسية والاجتماعية فيخاطب الخاصة باللغة الفصحى في أسلوبٍ قريب المنال، ثم كان يخاطب العامة باللغة العامية أحيانًا، ويقسم مجلته «الأستاذ» إلى قسمَين تبعًا لهذا الغرض.

وبعد الاحتلال وجدت نزعتان مختلفتان في السياسية والاجتماع: نزعة تميل إلى الإصلاح التدريجي والميل إلى الحكومة المستبدة العادلة والتدرج بالأمة حتى تنتج أفرادًا

ممتازين في الخلق والثقافة؛ وإذ ذاك يمكن تكوين حكومة شورية، وكان على رأس هذا الحزب رياض باشا ويناصره من الكتاب الشيخ محمد عبده. وحزب يرى الإسراع في تنفيذ النظام النيابي وأنه هو الذي يكوِّن الرجال ويسير بهم نحو الكمال، وكان على رأس هذا الحزب شريف باشا ويناصره من الكتاب أديب إسحق وغيره. كما وجدت فيما بعدُ أحزابٌ أخرى لها نزعاتها المختلفة ولكل نزعة كتابها وأدباؤها.

وكان هذا كله نعمة على الأدب السياسي والاجتماعي؛ إذ أجرى أقلام الكتاب وألهب عواطفهم وجعل كتاباتهم حارةً متدفقة، فتوفَّر طائفة منهم على دراسة الحياة الاجتماعية؛ ينقدون حالة المجتمع ويدعون إلى الإصلاح من مثل مقالات النديم والشيخ محمد عبده والمويلحي وقاسم أمين، ثم جاء الشيخ علي يوسف ومصطفى كامل وأمثالهما، فتقدما في صحفهما ونتاجهما بالكتابة الاجتماعية والسياسية خطوات إلى الأمام.

وقد كان الشيخ علي يوسف أكبر صحفيٍّ مصري، أسس في جريدته «المؤيد» مدرسةً وطنيةً إسلامية، سدت حاجة المصريين إلى جريدةٍ وطنية تناهض الاحتلال، وإسلامية تغذي العواطف الإسلامية وتستجيب لها في سائر الأقطار العربية، وحازت جريدته من الشهرة والنفوذ والسعة ما لم تحزه جريدةٌ أخرى في عصره، والتفَّ حولها كثير من الكتاب يغذونها بأقلامهم ومشاعرهم.

وقد مات سنة ١٩١٣م بعد أن خدم بقلمه الأدب والعاطفة الوطنية والشعور الإسلامي خدمةً كبرى.

وكان له أسلوبٌ سيالٌ متدفقٌ قوي، يتحين فرص الأزمات الدينية والسياسية فيجري فيها قلمه بالروائع، فهو بحق قد نقل الأسلوب العربي العصري الحديث نقلةً جديدة.

ومن أمثلة نثره هذه القطعة كتبها تحت عنوان «لا تعصب في مصر»:

«قالوا: إن المصريين متعصبون تعصبًا دينيًّا، ومعنى هذا أنهم يكرهون المخالفين لهم في الدين كراهةً عمياء، يعتدون عليهم بروح البغضاء المتناهية، كلما سنحت لهم فرصة الافتراس أو استفزهم صائح.

في البلاد من قديم الزمان أديانٌ مختلفة يتجاور أهلوها في المنازل، ويتشاركون في المرافق، ويتنافسون في الأعمال، فلم تكن بين المسلمين والأقباط تلك الروح الشريرة. ولو كانت في فطرة المسلمين أو في فطرة الفريقَين للاشت الأكثريةُ الأقليةَ في عصورٍ

مضت وخصوصًا في عصور كانت الجهالة فيها سائدة، وكان بعض الحكام من المماليك وغيرهم يبذرون بذور البغضاء بين الفريقَين لا لخدمةٍ دينيةٍ إسلامية، ولكن لأعراضٍ شتى منشؤها الشهوات والمطامع. ولكن التواريخ تدل على أن الفريقَين عاشا على الوئام والسلام في كل الظروف أو أكثرها.

وفد على القطر المصري منذ أول عهد المرحوم محمد علي باشا الكبير وفود من كل الطوائف والأجناس … كان منهم الموظفون في كل مصلحة، حتى تولى نوبار باشا رئاسة النظار في مصر، وكان قائمقام خديوي، ورئيس الاحتفال بموكب المحمل الشريف، فهل يوجد في أمة غير الأمة المصرية المسلمة مثل هذا التساهل؛ فيرأس احتفالًا دينيًّا مسيحيًّا مسلم أو غير مسيحي؟

وكان من علمائهم الأساتذة والمعلمون ونظار المدارس والمكتشفون، فهل الأمة التي تربي أبناءها على أيدي الأساتذة من غير دينها تُعدُّ متعصبة؟ وكان التجار على ما يحبون من الرحب والسعة وحسن القبول، فضربوا في البلاد بمتاجرهم من غث وسمين، وجيد ورديء، وخالص ومغشوش، حتى صارت مصر من أوسع أسواق متاجر أوروبا ومعاملها التي وجدت إقبالًا من الأمة هائلًا.

وهؤلاء بعض الأجانب يقيمون الأكواخ الصغيرة الحقيرة لبيع الخمور الرديئة في كل قرية من قرى القطر، مهما سحقت وقلَّ عددها … حتى يكون الصعلوك منهم في بضع سنوات صاحب القرية ومزارعها ومُداين أهلها وسيدهم، فهل هؤلاء هم المتعصبون الذين يخشى من شرهم في وادي النيل على الأوروبيين؟!»

ولما زاد ضغط السلطان عبد الحميد، وضيق على الناس حريتهم، ورماهم بالظلم وسوء الإدارة، وأخذهم بالظنة والشدة، كان من الطبيعي أن ينهض الأحرار لمقاومة الطغيان فكان من ذلك كتاب ينشرون المقالات القوية في هذا الظلم ويتعرضون للسجن والنفي والقتل.

وعلى الجملة فقد كان من نتيجة هذا وجود حركةٍ فكرية وأدبية في البلاد العربية المحكومة بالدولة العثمانية، وفرار كثير من الكتاب إلى مصر، يدَّرعون بها ويهاجمون السلطان عبد الحميد ونظامه الاستبدادي بمقالات أو كتبٍ أدبية في غاية من القوة والحرارة كما فعل الشيخ ناصيف اليازجي في بيروت، وكما فعل إبراهيم المويلحي في مصر في كتابه «ما هنالك» الذي نقد فيه الحكم التركي دون أن يصرح باسمه، وكما فعل السيد عبد الرحمن الكواكبي في كتابَيه «طبائع الاستبداد» و«أم القرى» وكما فعل ولي الدين يكن بعد ذلك في أوائل القرن العشرين.

أما النثر الفني، ونعني به النثر الذي يُقصَد فيه إلى الصياغة والجمال والموسيقى والإمتاع الفني أكثر مما يُقصَد فيه إلى نقل الأفكار، وتقرير الحقائق؛ فقد كان رقيه أقل وخطواته أضيق، ولم يتحرر من سجعه وبديعه طوال القرن التاسع عشر إلا قليلًا، وكان أكثر ما يتجلى في الإخوانيات، والمساجلات الأدبية، والتقدمة لموضوعٍ اجتماعي، ونحو ذلك.

وكثيرًا ما يكون للأديب لونان: لون يتأنق فيه ويتقيد بالقيود الرسمية ويتصنع فيه ويتكلف ويُعمل ذهنه وخياله للعثور على نوع من أنواع البديع، أو فقرتَين يؤلف بينهما سجعة، ويحتذي فيه حذو الأقدمين من الكتاب أمثال بديع الزمان والحريري، ولون يترسل فيه ويتحرر من القيود إذا عرض لموضوعٍ اجتماعي أو سياسي كما فعل محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام، وكما نرى في كثير من المقالات التي كُتبت في هذا العصر.

وقد قل هذا الأدب بطغيان الأدب الاجتماعي والسياسي عليه وبحكم أن الناس رأوه ضربًا من ضروب الكمال ورأوا المقالات السياسية والاجتماعية حاجةً من حاجات الغذاء العقلي والعاطفي.

ويُعَدُّ عبد الله باشا فكري مثلًا من أدباء النثر الفني في بعض مقالاته وخاصة إخوانياته ومداعباته. ومن هذه الأمثلة ما كان من المساجلات بين الشيخ عبد الهادي نجا الإبياري وشكيب أرسلان. كما أن من هذا النوع المقامات التي قُلِّد فيها الأقدمون مثل مقامات الشيخ ناصيف اليازجي «مجمع البحرين».

ومما يلاحظ أن النثر السياسي والاجتماعي كان أكثر تأثرًا في ترسُّله ومعانيه بالأدب الغربي وإن اتخذ موضوعاته من البيئة الشرقية. أما الأدب الفني فأكثر تأثرًا بالأدب العربي القديم في أسلوبه وقيوده.

وهناك أديبان كبيران امتازا بناحيتهما الأدبية الفنية كما امتازا بناحيتهما اللغوية وبسعة الاطلاع وقوة النقد؛ فأثرا في الأدب العربي في القرن التاسع عشر أثرًا كبيرًا، وهما أحمد فارس الشدياق، وإبراهيم اليازجي.

فأما أحمد فارس الشدياق فقد كان لبناني الأصل: كان نصرانيًّا، واتصل بباي تونس فأسلم، ورحل إلى أوروبا، واستفاد من رحلته فيها، وكان واسع الاطلاع في اللغة؛ يدل على ذلك كتبه: الساق على الساق فيما هو الفارياق، والجاسوس على القاموس، وسر الليال في القلب والإبدال.

وخدم الصحافة بإنشائه جريدة الجوائب في الآستانة باللغة العربية، كما كان له فضلٌ كبير في اختيار مصطلحات لكلمات أجنبية لا تزال تستعمل إلى اليوم.

وأنشأ بجانب جريدة الجوائب مطبعةً كان لها الفضل أيضًا في نشر كتبٍ عربيةٍ قيمة من الكتب الأدبية القديمة التي عثر عليها في مكاتب الآستانة.

ويعدُّ الشدياق بحق من أعلام الأدب بما كتب من مقالاتٍ أدبية وبما نقد من أحوالٍ اجتماعية، وبما نبَّه إليه من أخطاءٍ لغوية، وبما نشر من كتبٍ قيمة.

ولم يتحرر الشدياق في أسلوبه من قيود العصر القديم من التزام السجع أحيانًا، وتكلف أنواع البديع أحيانًا، ولكنه كان غزير المعاني، واسع الأفق، تعرض لموضوعات قلَّما تعرض لها من قبله؛ من وصفٍ لمشاهدَ اجتماعية في البلاد الشرقية والغربية، مع الفكاهة الحلوة والنقد اللاذع، وإن كان يؤخذ عليه فيها التبذُّل أحيانًا إلى ما يترفع عنه الأديب العفُّ.

وأسلوبه أميل إلى الإطناب، مملوء بالفكاهة، كثير المترادفات، عنيف في النقد.

وقد مات في عام ١٨٨٧م بعد أن عُمِّر طويلًا، وبعد أن أغنى اللغة العربية، بما بعث من كلمات، وخلق من مصطلحات، ونشر من كتب، وأحيا من نقد.

ومن أمثلة نثره القطعة التالية تصف مصر (الساق على الساق، الفصل السابع، ٢٠٣): «بلد الخير ومعدن الفضل والكرم، أهلها ذوو لطف وأدب وإحسان إلى الغريب، وفي كلامهم من الرقة ما يغني الحزين عن التطريب، إذا حيوك فقد أحيوك، وإن سلموا عليك فقد سلَّموك، وإن زاروك زادوك شوقًا إلى رؤيتهم، وإن زرتهم فسحوا لك صدورهم فضلًا عن مجالسهم. أما علماؤها فإن مدحهم قد انتشر في الآفاق، وفات فخر من سواهم وفاق، بهم من لين الجانب ورِقَّة الطبع وخفض الجناح وبشاشة الوجه ما لا يمكن المبالغة في إطرائه ... وكلهم فصيح اللهجة، بيِّنُ الكلام، سريع الجواب، حلو المفاكهة والمطارحة، وأكثرهم يميل إلى هذا النوع الذي يسمونه الأنفاط، وكأنه المحارزة، وهي مفاكهة تشبه السباب وهو أشبه بالأحاجي، فإن لم يكن قد تدرب فيه لا يمكنه أن يفهم منه شيئًا وإن يكن شاعرًا. وكلهم يحب السماع واللهو والخلاعة وغناؤهم أشجى ما يكون فلا يمكن لمن أَلِفه أن يطرب بغيره، وكذلك آلاتهم فإنها تكاد تنطق عن العازف بها، وأعظمها عندهم هو العود، وقل اعتناؤهم بالناي، ولهم في ضرب العود طرق وفنون تكاد تكون من المغيِّبات، غير أني أذم من غنائهم شيئًا واحدًا، وهو تكرير لفظةٍ واحدة من بيت أو موال، مرارًا متعددة حتى يفقد السامع لذة معنى الكلام، ولكن أكثر ما

يكون ذلك من المتطفلين على الفن، وبعكس ذلك طريقة أهل تونس فإن غناءهم أشبه بالترتيل، وهم يزعمون أنها كانت طريقة العرب في الأندلس ...»

وربما خلفه في بابه إبراهيم اليازجي وهو لبناني الأصل عاش من سنة ١٨٤٧–١٩٠٦م وهو ابن الشيخ ناصيف اليازجي الأديب المشهور الذي تقدم ذكره. مال إلى الصحافة أول أمره فكتب في جريدة الصباح في بيروت، وعلَّم البيان وآداب اللغة العربية في إحدى مدارسها، ثم تحوَّل إلى مصر، وأنشأ بها مجلة البيان.

وكان مثقفًا ثقافةً واسعة في اللغة العربية والفرنسية وكان يعرف العبرية والسريانية.

وعُرف بكثرة التحري والتدقيق فيما يكتب ويبحث، لا يرضى أن يخرج شيئًا للناس من آثاره حتى يطيل النظر فيه ويجيل يده في إصلاحه وتعديله مرارًا؛ ولذلك قلَّ إنتاجه إذا قيس بمجهوده ومدة اشتغاله.

وقد شارك أحمد فارس الشدياق في كثير من صفاته من اتساع في معرفة اللغة العربية وآدابها ونقد للتعبيرات والأساليب الشائعة في زمنهما وتوجيه الكتاب والأدباء إلى أن يتقنوا ما ينشئون، ويجوِّدوا ما يكتبون، كما اشترك بوضع كثير من المصطلحات اللغوية.

وقد شاء القدر أن يتساجل الرجلان، حين نقد أحمد فارس الشدياق أباه الشيخ ناصيف اليازجي عقب وفاته، فاضطر إبراهيم للدفاع عن أبيه، وقد كان أحمد فارس الشدياق إذ ذاك نيف على السبعين، وكان إبراهيم اليازجي شابًّا، ولعل هذا هو ما وجهه إلى التزود من اللغة وحذوه حذو أحمد فارس الشدياق في الميل إلى النقد مع كثرة البحث وسعة الاطلاع.

وأخرج اليازجي كتبًا تتجلى فيها مواهبه واتجاهاته، فله كتاب لغة الجرائد نقد فيه الأساليب والألفاظ التي يكثر استعمالها في الجرائد والمجلات مما لا يتفق وفصيح اللغة.

وله «نجعة الرائد في المترادف والمتوارد» أخرج منه جزأين وبقي الثالث بناه على الإنسان وصفاته، وما يتصل به، يذكر في كل فصل الجمل المختارة والألفاظ المنتقاة التي تستعمل في المعنى الواحد على نحوٍ أوسع مما فعل صاحب الألفاظ الكتابية، وما فعله الحصري في فصول من كتاب «زهر الآداب».

كما نشر نقدًا له على محيط المحيط للبستاني. وألف شرحًا جميلًا لديوان المتنبي كان بدأه أبوه من قبله بتعليقات على الأبيات، وهو شرح تتجلى فيه مواهب اليازجي من دقة وتركيز، وأداء للمعنى من غير إكثار.

وهو كسائر كتاب عصره لم يتحرر من السجع في كتاباته الأدبية، أما مقالاته في البحوث اللغوية ونحوها فقد تحرر فيها من السجع غالبًا لطبيعة الموضوع.

وهو يميل إلى تقليد الأقدمين في تحرِّيه لرصانة العبارة، وحسن السبك، والدقة في اختيار اللفظ، ويتحد مع الشدياق في ميله إلى الإطناب في مقالاته النقدية وإن لم يبلغ في ذلك مبلغه، ويخالفه في غلبة الجد عليه، وقلة الفكاهة والمزاح.

ومن أمثلة مقالاته هذه القطعة التي كتبها عن «الجرائد في القطر المصري» في مفتتح السنة الأولى من مجلته الضياء (١٨٩٨–١٨٩٩م):

«من ورد الديار المصرية في هذه الأيام ورأى أن في القاهرة وحدها ما ينيف على خمسين جريدةً بين يومية وأسبوعية وشهرية، ثم قابل بين حالها اليوم وما كانت عليه من زهاء عشرين سنة حين لم يكن فيها إلا جريدةٌ واحدة هي الجريدة الرسمية، تبين المسافة التي جازها هذا القطر في هذه المدة اليسيرة وما حدث في نفوس أهله من النهضة الأدبية …

بيد أنك إذا تفقدت تلك الجرائد وجدت أكثرها بعيدًا عن المنزع الذي تقتضيه حالة القطر غير متلقٍّ تلك النهضة بما يرفع الأمة من كبوتها؛ لأن أكثرها لا خطة لها إلا أحاديث السياسة ومزاعم أربابها، تتلو على القراء في هذا القطر ما يتحدث به في مجالس لندرا وبرلين وما يتخرَّص به سياسِيُّو باريز وبطرسبرج … مما لا يهم المصري في حالته الحاضرة الوقوف على شيء منه، فضلًا عن أن هذه المباحث إنما هي من غايات المدنية لا من مبادئها، وإنما تتلقاها الأمة بعد أن تستوفي قسطها من ضروريات العلم وتستعد لفهم ما يلقى إليها من ذلك بعد معرفة المقدمات التي تفيد تصوره. ويا ليت شعري ما الذي يقع في ذهن العامي من مكاشفته بأسرار الممالك، وهو لم يسمع من أمر تلك الممالك إلا بأسمائها ولم يقف على شيء من تواريخها وسائر أحوالها، وكيف يستطيع أن يتمثل وقائع حرب بين أمتَين وهو لا يعلم موقع بلادهما من الأرض؟!

ثم على تسليم أن ذلك كله سائغ وأن المقصود به الفئة المتنورة من الأمة وهي أقل من القليل فما الداعي إلى وجود عشرات من الجرائد تكرر الخبر الواحد مع وحدة المشتركين في أكثرها؟! وكثيرًا ما يكون ذلك الخبر بالعبارة الواحدة لأنه في جميعهن مُعرَّب عن جرائد الأجانب حتى ما يتعلق بسياسة القطر نفسه. وهذه أخبار النظارات وهي بين ظهراني كتابنا لا يكادون يتعلقون بالنبأ التافه منها إلا استراقًا واستشفافًا من وراء حجاب. وهذه أخبار مواقع السودان وهي متصلة بمصر وفيها جيش مصر

وأموالها تتناولها جرائدنا عن جرائد إنكلترا وغيرها فلا تصل إلا بعد أن تقطع البر وتخوض البحر وتأتيها عن طريق هو أبعد من السودان بمراحل.

ثم أين نصيب العامي من تلك الجرائد وعليه أكثر رواجها؟ وهل يكتفي منها بما تسرده بعد ذلك من خبر زفاف أو نعي وما يقع من قتل أو سرقة، وما يتوخاه الكاتب أو المكاتب من إطراء بعض ذوي الشأن لغرض في النفس أو الوشاية ببعض المستخدمين، أو ما أولع به بعض تلك الجرائد من نفث سموم التعصب والشقاق؟ أين الكلام فيا ينمي ثروة البلاد؟ ومتى رأينا فيها حضًّا على إحياء الصنائع؟ ثم أين الفصول المطولة في تهذيب أخلاق العامة وإصلاح آدابها؟!

ومعلوم أن الجرائد تثبت تأثيرًا في نفوس قرائها، لأنها الجليس الدائم والعشير الملازم، يقرؤها الرجل في ناديه، ويأنس بها في خلوته، ويختلف عليها في أوقات فراغه، ويتكرر عليه حديثها في كل يوم، حتى تنطبع حروفها في مخيلته، وترتسم ألفاظها على أسلة لسانه؛ فإذا تكلم نطق بما تتلو عليه، وإذا تناجت خواطره لم يمر بها إلا ما تلقن من أقوالها، إلى أن تنتقش خطتها في صفحة اعتقاده ويسترسل إليها برأيه وهواه، ولا سيما إذا لم يسبق إليه من العلم ما يزاحم آراءها، ولم يكن بين يديه ما ينصرف إلى تلاوته دونها بحيث تكون هي المورد الوحيد الذي تستمد منه بصيرته، فإن ما يرد عليه منها يمتزج بأجزاء نفسه ويرسخ فيه رسوخ طباعه حتى يصير من الضروريات التي لا تقبل الزوال ولا تعترضها الشبهات.»

وإلى جانب هذا ولد فن الخطابة في هذا القرن وارتقى، وقد كانت الخطابة قبل ذلك ميتة أو شبه ميتة؛ لفقدان الحرية، وخمود الوعي القومي. والخطابة السياسية لا تنهض إلا بهذين العنصرَين: قدر من الحرية يستطيع به الخطيب أن يعبر عن آرائه، ويقظة شعورٍ تدفعه للتفريج عن نفسه بالقول، ومجاوبة للسامعين في هذا الشعور.

وقد كانت الحرية مخنوقة لا يستطيع قائل أن يقول وإلا تعرض للسجن والنفي والموت، وكان الشعور القومي قد جمد إلى درجةٍ بعيدة فلا يفكر مفكر إلا في نفسه، وكيف يعيش، وكيف يتقي الشر، أما التفكير في الوطن فمنزلة لم يبلغها.

قال الشيخ محمد عبده: «إن أهالي قبل سنة ١٨٩٣م كانوا يرون شئونهم العامة بل والخاصة ملكًا لحاكمهم الأعلى ومن يستنيبه عنه في تدبير أمورهم يتصرف فيها حسب إرادته، ويعتقدون أن سعادتهم وشقاءهم مَوْكولان إلى أمانته وعدله أو خيانته وظلمه،

ولا يرى أحد منهم لنفسه رأيًا يحق له أن يبديه في إدارة بلاده أو إرادةٍ يتقدم بها إلى عمل من الأعمال يرى فيه صلاحًا لأمته، ولا يعلمون من علاقة بينهم وبين الحكومة سوى أنهم مُصرَّفون فيما تكلفهم الحكومة به وتضربهم عليه، وكانوا في غاية البعد عن معرفة ما عليه الأمم الأخرى سواء كانت إسلاميةً أو أوروبية، ومع كثرة من ذهب منهم إلى أوروبا وتعلم فيها من عهد محمد علي باشا الكبير إلى ذلك التاريخ، وذهاب العدد الكثير منهم إلى ما جاورهم من البلاد الإسلامية أيام محمد علي باشا وإبراهيم باشا؛ لم يشعر الأهالي بشيء من ثمرات تلك الأسفار.»

فلما أنشأ إسماعيل باشا مجلس الشورى في سنة ١٢٨٣هـ بدأ الناس يشعرون بشيء من الحرية وإن كان شعورًا ضعيفًا يساوره خوف وتردد، حتى إذا تدخل الأجانب في مصر على أثر سوء الحالة المالية أخذ الناس يتذمرون، وأخذ وعيهم القومي في التكوُّن، وساعد على ذلك شعور الخديوي إسماعيل باشا نفسه بضرورة إبداء الناس آراءهم وتذمرهم، وإذ ذاك ظهر جمال الدين الأفغاني فكان أول خطيب من نوعه: يبلور شعور الناس ويستحثهم للعمل، وكسب الحقوق، ورفع الظلم، والمطالبة بالعدل، فكان يجلس وحوله الناس في المقهى أو في بيت من بيوت الخاصة، ويتحدث حديثًا هو أشبه ما يكون بخطابة في جمعٍ صغير، وأحيانًا يخطب في الجماهير. وقد سمعه من حدث عنه أنه كان يخطب سنة ١٨٧٨م في العامة ويقول لهم ما معناه: «إنكم معشر المصريين قد نشأتم في الاستعباد، ورُبِّيتم في حجر الاستبداد، وتوالت عليكم قرون منذ زمن الملوك الرعاة إلى اليوم وأنتم تحملون عبء نير الفاتحين، وتئنون من وطأة الغزاة الظالمين، تسومكم حكوماتكم الحيف والجور، وتُنزل بكم الخسف والذل، وأنتم صابرون بل راضون، وتستنزف قوام حياتكم — التي تجمعت بما يتحلَّب من عرق جباهكم — بالعصا والمقرعة والسوط وأنتم صامتون، فلو كان في عروقكم دم فيه كرياتٌ حيوية، وفي رءوسكم أعصابٌ تتأثر فتثير النخوة والحمية، لما رضيتم بهذا الذل وهذه المسكنة. تناوبتكم أيدي الرعاة، ثم اليونان والرومان والفرس، ثم العرب والأكراد والمماليك، وكلهم يشق جلودكم بمبضع نهمه، وأنتم كالصخرة الملقاة في الفلاة لا حس لها ولا صوت.

انظروا أهرام مصر، وهياكل منفيس، وآثار طيبة، ومشاهد سيوة، وحصون دمياط، فهي شاهدة بمنعة آبائكم، وعزة أجدادكم. هبوا من غفلتكم، اصحوا من سكرتكم، عيشوا كباقي الأمم أحرارًا سعداء.»

وقد ربى في مصر طبقةً تقلده وتحاكيه.

ثم خلفه في النبوغ في الخطابة عبد الله نديم، كان خطيبًا شعبيًّا، وكان زلق اللسان، عارفًا بنفسية الجماهير، قديرًا على التأثير. بدأ حياته الخطابية مذ كان يُعلِّم الإنشاء والأدب في مدرسة الجمعية الخيرية في الإسكندرية، فكان يعلم تلاميذ المدرسة الخطابة. ثم كان يخطب في المحافل، وقد كثرت في أول عهد توفيق سنة ١٨٨٢م حينما أعلن الدستور، فسرت في النفوس هزة فرح، وأمل الناس أن الحكم النيابي سيصلح كل مفاسد الماضي، فكان عبد الله نديم يخطب في الجماهير. من ذلك مثلًا أن جمعية المقاصد أقامت حفلةً للاحتفال بهذا الدستور فافتتحها عبد الله نديم، وتلاه إبراهيم اللقاني فبين الفرق بين عهد الاستبداد وعهد الشورى، فأعقبه النديم في الكلام في هذا الموضوع، ثم قام الشاب مصطفى ماهر (الذي صار مصطفى باشا ماهر فيما بعدُ)، فتكلم في الحث على الاجتهاد في العلوم والفنون، وأثار الأغنياء حول فكرة إنشاء بنكٍ أهلي يحمى الأهالي من استغلال المرابين، وختم ذلك بالدعوة إلى الألفة والاتحاد، فقام النديم بعده يخطب في هذا الموضوع أيضًا، ثم قام الشيخ محمد عبده فبين مزايا الحكم النيابي، وطالب أن يكون النواب من المتعلمين، وحث على تعميم التعليم، وعلى احترام حرية القول والكتابة، وسن القوانين المبينة لحقوق الأفراد، فأعقبه عبد الله نديم يخطب في هذا الموضوع أيضًا. ثم قام فتح الله أفندي صبري (وهو فتحي باشا زغلول فيما بعدُ)، فخطب في الحث على الاتحاد والثبات.

ثم لما كانت الثورة العرابية، تحولت خطب عبد الله نديم إلى التحريض على الثورة وتأييد عرابي، فكان يخطب في كل مجتمع: في الأزهر وطلبته، والجيش وجنوده، وفي حفلات الأفراح، حتى كان إذا سئل محمد عثمان المغني أين تعني الليلة؟ قال في بيت فلان مع عبد الله النديم.

كان عبد الله نديم إذن لسان الأمة في عهده بخطبه إذا خطب، وبقلمه في الصحافة إذا كتب.

ثم خلفه مصطفى كامل (المتوفى سنة ١٩٠٨م)، فكان الخطيب البارع في مناهضة الاحتلال الإنكليزي فدعا إلى مصر وحريتها، يخطب في مصر بالعربية، وفي فرنسا بالفرنسية، ويتنقل في البلاد يثير الحمية، ويشعل نار الوطنية، ويبعث في النفوس الشعور بالكرامة القومية.

وكان مصطفى كامل حلو الصوت، جيد النبرات، متدفق البيان، فأثر في النفوس أثرًا بالغًا.

ثم كان لتنظيم القضاء في مصر، وإنشاء المحاكم الأهلية، ونظام المرافعات، أثرٌ كبير في نهضة الخطابة القضائية، بل والسياسية أيضًا. فنظام القضاء أعلى من شأن

المحاماة؛ ولهذا نشأ محامون بارعون في المرافعة، وكان منهم خطباء قضائيون في المنزلة الأولى مثل إبراهيم اللقاني، وعمر لطفي، وإبراهيم الهلباوي وغيرهم. كما أن كثيرًا من هؤلاء المحامين اشتغلوا بالحركة السياسية فكانوا خطباء سياسيين بجانب أنهم خطباء قضائيون.

(ج) القصة

لم يكن يُنظر إلى القَصص في أول هذا القرن على أنه أدبٌ رفيع إلا ما كان من المقامات وأمثالها، حتى إن ألف ليلة وليلة وقصة عنترة وأمثالهما من القِصص الأخرى كان يرى فيها الأدباء أنها أدبٌ شعبيٌّ وضيع، ولم تُقدَّر ألف ليلة وليلة في الأدب العربي إلا بعد أن قدرها الأوروبيون. وإنما علا شأن القصة بعد أن احتك الشرق بالغرب ورأى المتأدبون أنها تحل في الأدب الغربي أعلى منزلة؛ ولذلك بدأ الأدباء في هذا القرن يترجمون عن الأدب الغربي بعض القصص كما فعل محمد عثمان جلال في مصر إذ ترجم أربع روايات فرنسية عن راسين ونشرها في كتاب سماه «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» وترجم أربع رواياتٍ أخرى عن موليير في كتاب سماه «الأربع روايات من نخب التياترويات» وكما ترجم قصص لافونتين في العيون اليواقظ.

وكذلك ترجم اللبنانيون عن الإنجليزية والفرنسية بعض الروايات، ومن أشهرهم في ذلك سليم البستاني، ونقولا رزق الله، ونقولا الحداد.

وكانت الخطوة الثانية هي تأليف الروايات على نسق ما يفعله الغربيون، وربما كان أول قصةٍ مصريةٍ منشأة هي قصة «علم الدين» لعلي باشا مبارك؛ ألفها في أربعة أجزاء وهو ناظر للمعارف، فحشد جمعًا كبيرًا من المدرسين ووضع خطتها وهي أن يحصروا أهم مظاهر المدنية الحديثة كالسكك الحديدية والبريد والملاحة والتياترو والبورصة والبنوك ووسائل الإضاءة إلى غير ذلك، ثم يكتبوا في هذه الموضوعات ما يجب أن يعلمه الإنسان المثقف، كما جمع فيها ما وصل إليه العمل في البحر وعجائبه، والبراكين والذهب والأحجار، والصناعة والفلاحة وأشهر النباتات وما يُستخرج منها إلخ.

وكذلك الشأن في الموضوعات الأوروبية كعادات الأوروبيين في مأكلهم وملبسهم، وعادات المصريين في ذلك.

ثم عادات أدبية كالميسر والأزلام والأنصاب عند العرب، ومعنى المعلقات وتاريخ القهوة والحشيش.

فلما فرغوا من ذلك صبَّها في قالب قصة تدخل فيها هذه الموضوعات، وعاونه في صياغتها عبد الله باشا فكري.

وجعل بطل القصة شيخًا من الأزهر اسمه الشيخ علم الدين. وقد وصف فيها حياة الشيخ الأولى وكيف تعلَّم في الكتاب، وتلقَّى العلم في الأزهر، وأخيرًا حضر رجلٌ إنجليزي من المستشرقين إلى القاهرة فالتقى بالشيخ علم الدين ودرس العربية عليه، ثم عرض الإنجليزي على أستاذه أن يسافر إلى بلاد الإنجليز ففعل بعد تردد، وسافر الشيخ إلى إنكلترا، وكان كلما مر على شيء في مصر سأله الإنجليزي عنه فيشرحه له، ثم كلما مر الشيخ بعد ذلك على شيء في إنكلترا شرحه الإنجليزي للشيخ.

وقد أُلِّفت القصة حوالي ١٨٧٩م وطُبعت ١٨٨٢م.

وكانت ضعيفة الحبكة الروائية، قلل من الروابط فيها ما كدَّسه من العلوم والمعارف، وفاتته الدقة أحيانًا في وصف الشخصيات وتحليلها، فهي على كل حال من أوائل القصص المصرية التي خطَّت الطريق للقصة من بعدها.

وكان قد ساد في أوروبا القَصص التاريخي، فقلَّد كُتَّاب العرب هذا النمط القصصي، وألَّف سليم البستاني طائفة منها مثل زنوبيا وبدور، وجاء بعده جرجي زيدان فألف كثيرًا منها مثل عذراء قريش، وغادة كربلاء، وفتاة غسان، والعباسة أخت الرشيد، والمملوك الشارد. وقد غلب عليها الناحية التاريخية، وطغت فيها على الناحية الفنية.

وإلى جانب القصص التاريخي وُضعت قصصٌ أخرى كانت تهدف إلى الحث على الفضيلة وتجنب الرذيلة كقصة سليم البستاني في «الهيام في جنان الشام» وقصة نقولا الحداد «الصديق المجهول» وأمثالها.

وبجانب ذلك كانت الروايات التمثيلية فكان لها نصيب في إحياء فن القصص، وبدءوا كذلك بتمثيل رواياتٍ إفرنجية بعد تعريبها، كما فعل «مارون النقاش» من تمثيل رواية البخيل (موليير).

وفي عهد الخديوي إسماعيل بُنيت دار الأوبرا الملكية ١٨٦٩م ومثلت فيها للمرة الأولى فرقةٌ فرنسية، فكان هذا لافتًا لأنظار بعض الأدباء أن يُعنوا بالتمثيل العربي على نمط التمثيل الأوروبي. فجاء إلى مصر من لبنان سليم نقاش وأديب إسحق ومعهما فرقةٌ لبنانية مثلت في الإسكندرية ١٨٧٦م، وبعد ذلك مثَّل يوسف خياط في الأوبرا رواية «المظلوم» واشتهر بعد ذلك أبو خليل أحمد القباني الدمشقي الأصل، مثَّل أول أمره في سورية، ثم انتقل إلى مصر.

وتتابع التمثيل بعد ذلك، ولكنه كان ضعيفًا، فاترًا، لا يعدو أن يكون خطوة تقدم بها القَرَقُوز وخيال الظل، وكان من أهم أسباب ضعفه أن الجمهور المسلم لم يكن إلى ذلك الوقت قد استساغ أن تظهر المرأة على المسرح، حتى كان إلى عهد قريب يمثل الفتى دور الفتاة. وإنما أخذ التمثيل يرقى بعض الشيء في أوائل القرن العشرين.

(د) حركة الترجمة والتأليف والنشر

كانت اللغة العربية إلى أوائل القرن التاسع عشر لا تعرف شيئًا مما يجري في أوروبا من «العلوم» التي أنتجتها النهضة الأوروبية كالطب والطبيعة والكيمياء والرياضيات. فلما جاء محمد علي باشا أسس نهضته أول الأمر على الجيش وإصلاحه وتنظيمه واحتاج الجيش إلى أطباء، واحتاج الطب إلى طبيعة وكيمياء، كما احتاج الجيش أيضًا إلى أبنية واحتاجت الأبنية إلى مهندسين، واحتاج المهندسون إلى رياضة؛ فنشأ عن ذلك كله الاهتمام بهذه العلوم الطبية والطبيعية والكيماوية والهندسية والرياضية ولم يكن من أهل البلاد أحد يعرفها، فاضطر محمد علي إلى استدعاء العدد الكثير من الأساتذة الأوروبيين، وخاصة الفرنسيين، يعلمون أبناء البلاد، وأبناء البلاد لا يعرفون شيئًا من اللغات الأجنبية. ولم ينتظر محمد على حتى يعود المبعوثون من المصريين، فاستعان ببعض من يعرف اللغة الفرنسية من السوريين والمغاربة وجعلهم واسطة بين الأساتذة الأوروبيين والطلبة المصريين، فكان الأساتذة يختارون الكتب الإفرنجية، أو يؤلفونها ويعرضونها على لجنة لدراستها وإقرارها إن كانت صالحة؛ فكانت كتب الطب مثلًا تعرض على لجنة من أساتذة المدرسة الطبية تسمى «أرباب المشورة الطبية» فإذا أقرَّتها نُقلت إلى العربية على يد المترجمين. وهؤلاء المترجمون قد يكونون ضعفاء في اللغة العربية فيعهدون إلى عالمٍ أزهري يتولى تصحيحها، وقد يشركون في التنقيح والتصحيح اثنين؛ أحدهما عالم باللغة الأجنبية والآخر عالم باللغة العربية ليتعاونا في تجويد الكتاب وإتقانه.

وانتقلت البلاد نقلةً ثانية بتأسيس مدرسة الألسن، وكان طلبتها يجيدون اللغتَين فيترجمون ويتولى رفاعة بك تصحيح ما ترجموا، وبذلك أخرج هؤلاء وهؤلاء كتبًا قيمة كانت أساس النهضة في العلوم الحديثة، وأعادوا نفس الطريقة التي اتُّبعت في العصر العباسي حين نقل العرب علوم اليونان وغيرهم إلى العربية. كما كان التاريخ يعيد نفسه من أن حركة الترجمة تبدأ أولًا في العلوم المجهولة ثم يتبعها التأليف، فقد بدأ العائدون من البعثة والمتخرجون في المدارس المصرية وفي مدرسة الألسن يؤلفون في الطب وغيره من

هذه العلوم. ومن الطريف في ذلك أنهم كانوا يسمون الكتب العلمية على نمط ما سميت به في العصور الوسطى فيسمون الكتاب مثلًا «غرر النجاح في أعمال الجراح» أو «أحسن الأغراض في التشخيص ومعالجة الأمراض» أو «السراج الوهاج في التشخيص والعلاج» أو «الآيات الباهرة في النجوم الزاهرة» وهو في الفلك لإسماعيل باشا الفلكي، وهكذا.

وهذه العلوم وإن كانت لا تمتُّ كثيرًا إلى اللغة العربية وآدابها فهي تؤثر في النهضة الأدبية من ناحيتَين: ناحية أن هذه العلوم ترقِّي الأذهان وتوسِّع الأفكار، وقد علمتنا التجارب أن النهضة إذا حدثت في جانب من جوانب العلوم أثرت سريعًا في الجوانب الأخرى من العلوم والفنون. أضف إلى ذلك أن الأدب يعتمد في إنتاجه على كل شيء، والأديب يجب أن يختزن في ذهنه كثيرًا من شتى أنواع الحياة والعلوم، ولا بد أن يأتي عليه يوم يخرجها من مخزنه ليصوغها في فنه وأدبه. هذا إلى أن رقي العلوم ولو كانت طبية أو طبيعية ترقي العقل وتجعله أبعد عن التخريف، والأدب مملوء بالتخريف إن كان منتجه خرافيًّا، ومثقفٌ عاقل إن كان منتجه مثقفًا عاقلًا.

على أن الأدب نفسه خضع لهذا القانون فبدأ كثير من عارفي اللغات الأوروبية يترجمون كثيرًا من أحسن ما قرءوا فيها؛ فترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس إلى العربية شعرًا فكان عملًا جليلًا وضع تحت أنظار العرب ذخيرةً من الذخائر التي تُعدُّ مصدر وحي لأدباء الفرنج، وقدَّمها بمقدمةٍ طويلةٍ قيِّمةٍ نظر فيها إلى الأدب العربي نظرةً عميقة على ضوء الإلياذة.

وكما ترجموا في هذا القرن أيضًا كثيرًا من الروايات الإنجليزية والفرنسية والروايات من مثل روايات شكسبير وموليير ودوماس وشاتوبريان ولافونتين وراسين وكورني. وحلَّت هذه الروايات عند القراء المثقفين المركز الذي كان تحتله قصص عنترة والزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرها. وكانت ترجمتها أساسًا لما ألف في هذا اللون من الأدب بعد ذلك.

(١) التأليف في اللغة والأدب

شملت هذه النهضة التأليف في اللغة والأدب وما يتصل بهما من تأليف في وسائلهما من نحوٍ وصرف وعروض وبلاغة. ففي مطلع هذا القرن التاسع عشر كتب الشيخ حسن العطار (المتوفى ١٨٣٤م) مجموعةً من إنشائه سميت «إنشاء العطار»، وكتب الشيخ حسن قويدر الخليلي (المتوفى ١٨٤٥م) كتابه «نيل الأرب في نظم مثلثات العرب» ذكر فيه

الألفاظ التي وردت بالحركات الثلاث مع شرح كل شكل من أشكالها، وقد طُبع الكتاب في مصر وتُرجم إلى اللغة الإيطالية، كما ألف رسالة «الأغلال والسلاسل في مجنون اسمه عاقل» سخر فيها من تصرفات رجلٍ سخيف اسمه عاقل انتحل قصيدة لغيره ونسبها لنفسه.

وفي سورية كان من أبرز المؤلفين الشيخ ناصيف اليازجي فقد كتب «مجمع البحرين» كما ألَّف كتبًا خطا فيها خطوةً جديدة في تعليم النحو والصرف والعروض والقوافي والبيان فألَّف «فصل الخطاب في النحو والصرف» و«نقطة الدائرة في العروض» و«الجمان في علم البيان»، وألف أحمد فارس الشدياق (المتوفى ١٨٨٧م) كثيرًا من كتب اللغة، كالجاسوس على القاموس نقد فيه قاموس الفيروزآبادي، و«سر الليال في القلب والإبدال»، كما ألف في النحو والصرف «غنية الطالب».

واشتهر في مصر من مؤلفي الكتب الأدبية الشيخ عبد الهادي نجا الإبياري (المتوفى ١٨٨٨م) وهو عالمٌ أزهري اتصل بالخديوي إسماعيل واختاره إمامًا للمعيَّة ومفتيًا له، وشارك في الشعر والأدب واللغة، وامتاز بها وأكثر من التأليف فيها؛ ألف كتاب «سعود المطالع» في مجلدَين جمع فيه كثيرًا من العلوم والفنون وبناه على شرح لغز في اسم الخديوي إسماعيل، وله «الفواكه» في الأدب و«الدورق» في اللغة، وله مكاتبات ورسائل دارت بينه وبين الشيخ إبراهيم الأحدب.

وكان الشيخ حسين المرصفي (المتوفى ١٨٨٩م) من عيون المؤلفين، وهو عالم من علماء الأزهر، وكان كفيفًا، وتزعم الحركة الأدبية في مصر، وكان من أبرز تلاميذه محمود سامي البارودي، وتولى التدريس في دار العلوم فكان له أكبر الفضل على الأوائل من خريجيها، وقد اجتهد في تعلم اللغة الفرنسية واستفاد منها وألف كتابًا قيمًا يعد خطوةً جديدة في التأليف في علوم اللغة العربية وهو «الوسيلة الأدبية في العلوم العربية»، عُني فيه عنايةً خاصة بعلم الأدب، كما كان من أثر معرفته بالفرنسية أن وضع كتابًا سماه «الكلم الثمان» شرح فيه معنى الأمة والوطن والحكومة والعدل والظلم والسياسية والحرية والتربية.

وكان من أشهر المؤلفين في اللغة والأدب الشيخ إبراهيم اليازجي، وقد عرضنا لترجمته وتآليفه فيما سبق، ومن تآليفه الأدبية واللغوية شرحه لديوان المتنبي وكتابه نجعة الرائد ولغة الجرائد.

ووُجدت في سورية حركةٌ قيمة في تأليف المعاجم على نمطٍ قريب التناول اتُّبع فيه أسلوب «المصباح المنير» من ترتيب الكلمات حسب أوائلها وإفراد كل معنًى في

أول السطر، وكان من أوائل من ألف في ذلك بطرس البستاني (المتوفى سنة ١٨٨٣م) في معجمه «محيط المحيط» في جزأين كبيرَين، أدخل فيه بعض المصطلحات العلمية والألفاظ المولَّدة وبعض الألفاظ العامية مع التنبيه عليها، وقام بعملٍ آخر أجل شأنًا وهو دائرة المعارف مرتبةً على حسب الحروف الأبجدية في العلم والأدب والتاريخ والجغرافية وسائر العلوم على نمط دوائر المعارف الأجنبية، وقد أتم في حياته منها ستة مجلداتٍ كبيرة، وأتم السابع والثامن منها ابنه سليم، وتولى أبناؤه الباقون التاسع والعاشر والحادي عشر بمساعدة ابن عمهم سليمان البستاني ووصلوا فيها إلى مادة «عثمانية».

واشتهر من مؤلفي اللغة العربية رجلٌ هندي هو صديق حسن خان (المتوفى ١٨٨٩م) عاش في الهند وتزوج ملكة بهو بال وجمع حوله كثيرًا من العلماء واشتغل معهم في تأليف كتبٍ كثيرة في الدين واللغة والأدب والبلاغة وغيرها، ومن أشهرها البلغة في أصول اللغة، ولقطة العجلان في اللغة أيضًا، وله موسوعةٌ قيمة تسمى أبجد العلوم، ذكر فيها كل علمٍ عربي وقدم له بمقدمة في تاريخه، ثم ذكر أسماء أشهر الكتب التي أُلِّفت فيه والتعريف به.

ولسنا ننسى رجلًا ممتازًا مستشرقًا عاش في لبنان وكان له أثر في النهضة العلمية والأدبية وهو «كرنيليوس فانديك» هولندي الأصل، أمريكي النشأة، تعلم العلوم الطبية والرياضية في أمريكا، ثم رحل إلى بيروت سنة ١٨٤٠م وأخذ في دراسة اللغة العربية حتى أتقنها، وصحب بطرس البستاني، وعني بالتأليف فأغنى المكتبة العربية التي تعد بحق خطوة في التأليف على النمط الحديث في موضوعاته المختلفة سواء كانت علمية أو أدبية وإن كان أكثرها علميًّا. وأشهر هذه التآليف النقش على الحجر في تسعة أجزاء، كل جزء في علم من العلوم كالفلسفة الطبيعية والكيمياء والجغرافيا الطبيعية والفلك والجيولوجيا ... إلخ. وله كتابٌ لطيف اسمه «المرآة الوضية في الكرة الأرضية» جمع فيه بين الجغرافية والتاريخ و«محاسن القبة الزرقاء» في الفلك.

وعلى الجملة فقد أُلِّفت في اللغة والأدب كتبٌ كثيرة في القرن التاسع عشر تلونت بلون النهضة وتأثرت بالكتب الإفرنجية من حيث النظام والترتيب والتقريب إلى الأذهان سواء في ذلك لغتها وأسلوبها أو وضعها، كما اتجهت العناية الكبرى في كثير من هذه الكتب إلى طلبة المدارس وأمثالها في تبسيط العلوم العربية كالنحو والصرف وعلوم البلاغة فاختير لها أقرب التعبيرات وأسهلها، وتجنبت فيها الحواشي وما لا ينبني عليه عمل. وكان أكبر الفضل في ذلك لرفاعة الطهطاوي ومدرسته، وعلي مبارك ومدرسته في مصر، وناصيف اليازجي وبطرس البستاني وفانديك ومدارسهم في لبنان.

(٢) التأليف في التاريخ والجغرافية والرحلات

ويتصل بعلوم الأدب التاريخ والرحلات. وقد طلع القرن التاسع عشر وأهم مؤرخ فيه عبد الرحمن الجبرتي (المتوفى سنة ١٨٢٥م)، كان من علماء الأزهر ولكنه كان ممتازًا بميله إلى الفلك والاشتغال به على النمط المألوف في العصور الوسطى، كما امتاز بميله إلى التاريخ وقد وضع كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» أرَّخ فيه القرن الثاني عشر والثالث عشر للهجرة، ذاكرًا أهم الأحداث اليومية التي عاصرها وشاهدها أو سمع بها، وترجم فيه لعلماء زمانه وأعيانه. ويعد الكتاب من أهم المصادر التي تؤرخ الحملة الفرنسية على مصر وأوائل حكم محمد علي باشا. والمؤلف وإن كان ممتازًا في تحرِّيه للحقائق وبذله الجهد العظيم في الوقوف على دقائقها ودقة وصفها وصدقها والتنبه إلى الحديث عن كل ما يتصل بالشعب وعدم الاقتصار على حوادث الحروب وما يجري في القصور ... إلا أنه يؤخذ عليه السذاجة في طريقة التأليف، وعدم النظرة الشاملة والتعمق في الأسباب والنتائج كما هي ميزة التأليف الحديث في التاريخ، كما يؤخذ عليه ضعف أسلوبه الأدبي وتأثره بأساليب عصره التي هي أقرب إلى العامية.

وقد أثر بعد ذلك في التأليف التاريخي الاطلاع على كتب المؤرخين من الإفرنج وترجمة بعضها. فقد ترجم رفاعة الطهطاوي مثلًا كتاب «قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر»، وترجم غيره كتاب «أسباب قيام دولة الرومان وانحطاطها» في فلسفة التاريخ، وكتاب «روح الشرائع» لمونتسكيو، وكتاب «تاريخ شارلمان» و«تاريخ شارلكان» وتاريخ «فرنسا العام» إلى غير ذلك، فهذه الكتب أطلعت كتَّاب العرب على لونٍ جديد من ألوان الكتابة والتأليف وجعلتهم يؤلفون على نمطٍ متأثر بالنمط العربي والغربي معًا، فألف مثلًا سليم النقاش البيروتي (المتوفى ١٨٨٤م) كتاب «مصر للمصريين» في تسعة أجزاء أرَّخ فيه حوادث الثورة العرابية وقسمه إلى ثلاثة أقسام: قسم في تاريخ الأسرة الخديوية إلى خروج الخديوي إسماعيل من مصر، وقسم في ولاية الخديوي توفيق إلى انقضاء الحوادث العرابية ونتائجها، والقسم الأخير في وصف محاكمات العرابيين وصور محاضرها الرسمية.

كما ألف محمد بيرم التونسي (المتوفى ١٨٨٩م) كتابه «صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار». والمؤلف تونسي الأصل، سافر إلى أوروبا مرارًا وفارق تونس على أثر احتلال فرنسا لها، وضمن كتابه وصف رحلاته في أوروبا ومصر والشام والحجاز وغيرها، والحياة الاجتماعية في هذه البلاد وصفًا قيمًا.

ومن أهم الكتب الجغرافية التاريخية الخطط التوفيقية لعلي باشا مبارك (المتوفى ١٨٩٣م) وصف فيها مصر وبلادها وخططها ومدارسها وشوارعها وجوامعها وقُراها في عشرين جزءًا وكان إذا ذكر بلدًا ترجم لأشهر علمائه. وقد خصص الجزء الثامن عشر للنيل ومقاييسه وارتفاعاته من قديم الزمان إلى أيامه، والجزء التاسع عشر للترع والخلجان، والجزء العشرين للنقود الإسلامية وتاريخها. وقد جمع فيه في كثير من المواضع ما ذكره مؤرخو العرب مثل المقريزي، ومؤرخو الفرنج مثل كاترمير.

وأخيرًا جاء جورجي زيدان فنحا بالتاريخ نحوًا جديدًا اتبع فيه أسلوب الفرنج في جمع النصوص وبحثها والاستنتاج منها ودراسة الأسباب والنتائج.

وبجانب هذا كان هناك مؤرخون يجرون على النمط القديم في التأريخ أمثال أحمد بن زيني دحلان المكي (المتوفى ١٨٨٦م) فقد ألف كتبًا كثيرة في التاريخ على النمط القديم مع تبسيطها وتقريبها إلى الأذهان، ألفها كلها في مكة، وأظهرها «الفتوحات الإسلامية» و«تاريخ الدول الإسلامية» وضعه في جداول، تدل على الروح الحديثة التي سرت في التأليف، وكتاب «خلاصة الكلام في أمراء البلد الحرام» وكتاب «الفتح المبين في فضائل الخلفاء الراشدين».

وكذلك فعل السلاوي المراكشي (المتوفى سنة ١٨٩٧م) في كتابٍ قيِّمٍ سماه «الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى» استند فيه على ما كتبه المؤرخون الأندلسيون وغيرهم في تاريخ المغرب؛ فجاء أحسن مجموعة في بابها.

وكما عنوا بالتاريخ عنوا كذلك بالرحلات، وتابعوا في ذلك ما كان لأسلافهم من مثل ابن جبير وابن بطوطة، من ذلك رحلة شهاب الدين الألوسي (المتوفى ١٨٥٤م) وصف فيها رحلته إلى الآستانة وسماها «رحلة الشمول في الذهاب إلى استانبول»، ورحلة إبراهيم النجار اللبناني (المتوفى ١٨٦٣م) التي وصف فيها سفره إلى أوروبا والآستانة وسماها «المصباح الساري». ورحلة رفاعة الطهطاوي (المتوفى ١٨٧٣م) التي وصف فيها رحلته إلى فرنسا وسماها «خلاصة الإبريز والديوان النفيس». ورحلات أحمد فارس الشدياق، وقد رحل إلى مالطة فألف كتاب «الواسطة إلى أخبار مالطة» ورحل إلى أوروبا فألف كتابه «كشف المخبا عن فنون أوروبا». ورحلة عبد الله باشا فكري (المتوفى ١٨٨٩م) التي وصف فيها ما شاهده في رحلته إلى أوروبا وسماها «إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا» وكانت الحكومة المصرية انتدبته سنة ١٨٨٨م لرئاسة الوفد المصري لمؤتمر المستشرقين في استوكهلم، وقد بدأ في إعدادها بعد رحلته ولكنه لم يتمها، فأتمها ابنه أمين باشا فكري، وكان قد رحل معه، ونشرها سنة ١٨٩٢م.

وإلى جانب الترجمة والتأليف نشطت حركة نشر الكتب العربية القديمة وطبعها، وتأسست جمعياتٌ علمية للقيام على اختيار الكتب الصالحة ونشرها، فقد أُسست مثلًا جمعية المعارف بمصر ويرأسها محمد عارف باشا، وأنشأت مطبعة لنشر كتبها وجعلتها شركةً مساهمة، ونشرت من الكتب أسد الغابة لابن الأثير، وألف باء، وتاج العروس وغير ذلك من الكتب القيمة. وتأسست شركة طبع الكتب العربية سنة ١٨٩٨م في مصر أيضًا وكان من أعضائها أحمد تيمور باشا وحسن باشا عاصم وعلي بك بهجت، وقد نشرت كتاب الوجيز في فقه الإمام الشافعي، وسيرة السلطان صلاح الدين، وفتوح البلدان للبلاذري، والإحاطة في أخبار غرناطة، إلى غير ذلك. وفي الآستانة أسس أحمد فارس الشدياق مطبعة الجوائب، وقام بنشر كثير من الكتب الأدبية القيمة مثل الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ونسيم الصبا للحلبي، وديوان البحتري وغيرها. كما قام كثير من الأفراد بطبع الكتب القديمة في مطبعة بولاق وغيرها من المطابع. ومثل ما حدث في مصر حدث في غيرها من الأقطار العربية فنُشرت الكتب الكثيرة في بيروت وحلب ودمشق والآستانة ومكة وإيران والهند وغيرها من عواصم وأقطار البلدان العربية والإسلامية.

ثم نُظِّمت المكتبات العمومية في مصر وسهلت وجوه الانتفاع بها؛ فأُسست المكتبة الخديوية سنة ١٨٧٠م، وجُمع فيها ما كان مفرقًا في المساجد معرضًا للتلف والضياع. وأُعدَّ عند إنشائها مكان لإلقاء المحاضرات، ومكان للمراجعة في أوقاتٍ معينة. كما أسست المكتبة الأزهرية ونظمت سنة ١٨٧٩م، وأسست مكتبة البلدية في الإسكندرية سنة ١٨٩٢م إلى غير ذلك من المكاتب العامة. وحدث في الأقطار العربية الأخرى ما حدث في مصر فنظمت المكتبة الظاهرية في دمشق، وكان أشار بتكوينها مدحت باشا على أثر مجيئه الشام واليًا عليها ١٨٧٨م كما أنشئت ونظمت مكاتبُ كثيرة في حلب وبيروت والعراق.

كل هذا النتاج من شعر ونثر وقصص، وكل هذه الحركات من ترجمة وتأليف ونشر ذابت في العالم العربي فعملت في ترقية عقله وإرهاف ذوقه، ونقلته نقلةً كبيرة يشعر الباحث بعِظَمها إذا قارن بين حالة الأمة العربية في أوائل القرن التاسع عشر وحالتها في أواخره؛ فالبصيص الضئيل من النور الذي كان في أوله صار شعلةً كبيرة متوهجة في آخره. وكان هذا القرن قرنًا مباركًا عظيم الفائدة بسبب عوامل النهضة التي شرحناها. فالقرن التاسع عشر إذا قيس بالخمسة القرون أو الستة السابقة عليها كان أعظم منها

فائدة وأكبر نفعًا، فقد قطع في التقدم شوطًا وكان له من أثر الثورة الفكرية والذوقية ما لم يكن لتلك القرون قبله. ومع هذا فإن البذور التي بُذرت فيه نمت وتحولت إلى شجيراتٍ صغيرة ولم يظهر نموها الكبير ولم تؤتِ من الثمار الناضجة إلا في القرن العشرين، وهذا ما سنؤرخه بعدُ إن شاء الله.

القسم السابع

الأدب الفارسي في القرن التاسع عشر

الفصل الأول: عصر النهضة

بعد أن انتهى حكم الصفويين في إيران قامت دولتا الأفشاريين والزَّند وظلتا تحكمان زهاء سبعين عامًا. ولم يكن للأدب شأنٌ يُذكر في عهد هاتين الدولتَين. وفي أواخر القرن الثامن عشر (١٧٩٦م) استطاع محمد أغا القاجاري، أول ملوك القاجاريين أن يلي عرش بلاده موحدة، فبدأت البلاد تستعيد مجدها الغابر، وانتعشت الآداب والفنون. ولم يطُلْ عهد محمد شاه أغا في الحكم؛ فقد مات بعد سنة تقريبًا من تنصيبه ملكًا، ولو أنه في الواقع كان الحاكم الحقيقي لإيران منذ وفاة كريم خان. وقد خلفه ابن أخيه «فتح علي شاه»، وقد سمي باسم جده الذي كان ينافس نادر شاه أيام الصفويين، والذي رأى نادر أن يتخلص منه كي يخلو له الجو بعد القضاء على السلطان الصفوي الضعيف؛ فقتله. وكان عهد «فتح علي شاه» قلقًا، فإن روسيا وتركيا طمعتا في بلاده بعد أن مات زعيم الدولة محمد أغا، فاضطر «فتح علي» إلى محاربتهما، ولم يكن موفَّقًا. فعقد الصلح معهما بمعاهداتٍ خاسرة. وكان الإنجليز والفرنسيون يتطلعون إلى إيران ويتنافسون في الحصول على «المركز الممتاز» بها، فبعث كلٌّ منهما البعثات إلى البلاط، تقرُّبًا وزلفى، لعل الفرصة تواتي للتمكن والسيطرة. واكفهرَّ الجو السياسي بعد مقتل رئيس البعثة الروسية وأعضائها؛ فإن الشعب كان ساخطًا على الروس أشد السخط، فانتهز فرصة وجود البعثة في بلاده فثار وقتل أفرادها واضطر الملك إلى الاعتذار. ولم يكد الملك يستريح من الحروب والكروب السياسية حتى فوجئ بموت ولده «عباس ميرزا»، ساعده الأيمن في الحرب، والأمير الذي أدخل «المطبعة» في إيران ورعى الشعراء ونشر المؤلفات. ولم

يحتمل السلطان فجيعة ولده فمات بعده بسنةٍ واحدة تاركًا العرش لحفيده محمد شاه بن عباس ميرزا الذي اضطر إلى الاستعانة بالإنجليز والروس ليقضي على منافسيه في العرش؛ عمه وأخيه. فهو مدينٌ بعرشه إلى مجهود قائدٍ إنجليزي وجماعة من الروس. ولكنه مع ذلك لم يتهاون في حقوق بلاده وحارب الإنجليز وقت حصار هراة ولو أنه اضطر إلى الصلح معهم، وقد تميز عهده بحادثَين، أولهما ثورة الإسماعيليين، والثاني ظهور الباب (١٨٤٤م).

وخلفه ابنه ناصر الدين شاه، أظهر ملوك القاجاريين، ويمتاز عهده الطويل (١٨٤٨–١٨٩٦م) بكثير من الظواهر الاجتماعية والسياسية والعلمية والأدبية، وكان السلطان نفسه شاعرًا يجيد فهم الآداب، وقد تعلم اللغة الفرنسية من طفولته فأجادها وقال بها الشعر، وأحب أوروبا حبًّا شديدًا فرحل إليها ثلاث مرات. وكان شديد الثقة في مستشاريه من أهل الغرب وكان لمشورتهم أثرٌ كبير في نهضة إيران. وقد اضطر في بدء ولايته إلى مواجهة «البابية» وكان خطرهم قد تزايد وبدءوا يقاومون جند الدولة في بعض الجهات، كما بدأت دعوتهم في الانتشار وحمل التعصبُ بعضَ البابية على محاولة قتل الشاه ففشلوا؛ فأدى ذلك إلى جمع قوى الدولة للقضاء على هذا المذهب وأهله. وبعد أن استراح من البابية التفت إلى الإصلاح الداخلي وكان أبرز أعماله الإصلاحية إنشاء الجامعة في إيران (دار الفنون) وجلب الأساتذة الأجانب للتعليم فيها، وإيفاد صفوة الشباب الإيراني إلى أوروبا، إلى فرنسا خاصة، لتلقي سائر أنواع العلم في جامعاتها. وكثرت في عهده الصحف، سواء ما ينشر منها في إيران نفسها أو في الخارج ويُرسَل سرًّا أو جهرًا إلى إيران. وأدخل التلغراف فأدى إلى كثير من الإصلاح في إدارة الدولة، كما ساعد على اطلاع الناس على أخبار أمم العالم باستغلاله في الصحافة. وكانت رحلات الشاه إلى أوروبا، يصحبه جماعة من أهل العلم والأدب، من أسباب تعريف الغرب بإيران، كما أن الشاه نفسه ومن سافروا معه كانوا رسل المدنية الغربية إلى بلادهم. وقد أدى هذا الاتصال إلى إيقاظ الإيرانيين فبدأ شعورهم بالوعي القومي يظهر، وأخذوا ينتقدون الشاه وحكومته في طريقة الحكم الذي لا يقوم على الشورى، كما بدءوا يظهرون التذمر من هذه الامتيازات التي تمنح للشركات الأجنبية لاستغلال منابع الثروة في إيران مع عدم المبالاة بصالح الشعب الإيراني نفسه. وكان للصحافة والجامعة أبعد الأثر في تنوير الأذهان لهذه الأفكار الجديدة.

أما الصحافة فقد ظهرت بعد إدخال «المطبعة» إلى إيران، وقد دخلت أول مرة أيام «فتح علي شاه»، فقد أوفد ابنه عباس ميرزا بعض الفرس إلى روسيا، سنة ١٨٢٤م، كي يتعلموا فن الطباعة وليحضروا من آلاتها ما تفتتح به المطبعة في بلاده. وكانت أول مطبعة في تبريز التي اشتهرت باسم «باصمه خانه» أي دار الطباعة. ولم تلبث المطبعة أن انتقلت إلى طهران حيث رعاها معتمد الدولة ميرزا عبد الوهاب الذي قام بنشر مجموعة من الكتب اشتهرت باسم «مطبوعات معتمد الدولة»، ومن ثم انتشرت المطبعة في كثير من مدن إيران مثل شيراز وأصفهان.

وإذا كان القرآن الكريم قد حظي بالأسبقية في الطبع المتقن، فإن الكتب الأخرى، وخاصة كتب التاريخ لقيت من العناية الشيء الكثير، وكذلك بدأت التراجم من اللغات الأجنبية إلى اللغة الإيرانية، ومن أقدم ما طبع منها تاريخ بطرس الأكبر، وشارل الثاني ملك السويد، والإسكندر الأكبر، وقد أمر بترجمتها ونشرها عباس ميرزا. كذلك طُبعت كتبٌ أدبية لسعدي والفردوسي وناصر خسرو وألوري وغيرهم.

وبجانب هذه الكتب الأدبية ظهرت مؤلفاتٌ سياسية كان لها أبلغ الأثر في توجيه الناس نحو الاستقلال الحقيقي الذي تبدو فيه حرية الفرد مكفولة لا تخضع لغير سلطان الحق، منها كتاب «يك كلمة» أي كلمة واحدة تناول فيه مؤلفه يوسف التبريزي حقوق الإنسان وقارنها بما جاء في القرآن والحديث والقانون الروماني.

ومنها «آزادي جه جيز است» (ما هي الحرية) لطالبيوف.

ولكي يستعين المثقفون باللغة الفرنسية ويتزوَّدوا بما كتب بها ظهر القاموس الفرنسي، والمحادثة الفرنسية الإيرانية، والأفعال الفرنسية باللغة الإيرانية.

وقد أدت هذه الحركة الثقافية التي نتجت عن «المطبعة» إلى التطور الفكري والتنبه إلى الإفادة من الغرب وحضارته، فبدأت الحكومة تفكر في إصدار «الجريدة» التي أخذت ترقى وفق ارتقاء الأفكار. وكذلك بدأ الأهالي ينشئون لأنفسهم جريدةً على نمط الجريدة الحكومية ومن ثم بدأت الجرائد تكثر وتنتشر.

ولم تكن فكرة «الجريدة» مألوفة في إيران قبل عهد ناصر الدين شاه، إنما شاع فيها وريقاتٌ صغيرة يتداولها رجال الدولة الرسميون ويكتبها «وقائع نگار». وفي السنة التالية من ولاية ناصر الدين شاه (١٨٤٩م) ظهرت الجرائد في إيران بأمر وإشراف «أمير النظام»، ثم بدأ الأهالي والحكام ينشرون جرائدَ خاصة بهم.

وحينما أنشئت دار الفنون — الجامعة — بدأت الدوريات العلمية في الظهور، فنشرت الجامعة «روزنامۀ علميۀ دولت عليۀ إيران» وهي خاصة بأبحاث أساتذة الجامعة، كما ظهرت المجلة العلمية «روزنامۀ علمي» سنة ١٨٧٦م.

على أن السير السريع نحو التمدن لم يكن يلقى روحًا سمحًا من الحكومية؛ فقد كانت النظم القديمة التي سارت عليها الحكومات المتوالية في إيران تخاف من انتشار الآراء الحرة عن طريق الصحافة، ولم تُتِح الحرية بعض الشيء إلا في أواخر عهد ناصر الدين شاه حين كان الشعور القومي يفيض بمعاني الحرية والحق والمساواة، وكانت أصداء هذه الأفكار الجديدة تتجاوب في الشرق الإسلامي كله، وخاصة في تركيا وإيران ومصر. واضطر كثير من الفرس الأحرار إلى الهرب من بلادهم حيث لم تكن حرية القول مكفولة، وأقاموا في أوروبا أو تركيا أو مصر أو الهند، وهناك أصدروا الجرائد بلغتهم الإيرانية وسطروا بها كل ما تجيش به صدورهم، وما تطمح إليه نفوسهم من الحرية والأماني نحو وطنهم وأهله. وقد تحمَّل أصحاب هذه المجالات من الأزمات والإرهاق ما يتحمله الأحرار في سبيل الواجب الذي لا يعدله شيء من ناعم العيش وترف الحياة، مثلهم في ذلك مثل سائر الأحرار في مصر وتركيا حينذاك. وكان دخول بعض هذه المجالات إلى إيران محرمًا، إنما كانت ترسل خفية إلى الناس.

وقد أصدر ميرزا ملكم خان (نظام الدولة) مجلة في لندن اسمها «قانون» سنة ١٨٩٠م كان يحررها بالفارسية بنفسه في أسلوبٍ سهل يحبِّب القراءة إلى من يطلع عليها، وقد بث فيها أفكاره الإصلاحية فلاقت نجاحًا كبيرًا في إيران، وبفضل هذه المجلة دخلت اللغةَ الفارسية عدةُ مصطلحاتٍ جديدة مثل القانون بالمعنى الحديث والتنظيمات وأصول الإدارة وغيرها. وقد ترددت هذه الألفاظ كثيرًا في كتابات الناس وعلى ألسنتهم، كما تأثرت أفكارهم بما تنطوي عليه من المعاني. وكانت هذه المجلة لسهولة أسلوبها أروج المجلات الإيرانية وأقوى الجرائد على بعث اليقظة في إيران في القرن التاسع عشر؛ فقد أحيت في نفوس الناس من الأفكار السياسية ما لم يكن من اليسير بثُّه بينهم في إيران نفسها، كما كان لها أثرٌ أدبي إذ أخذ الكتاب يقلدون أسلوبها السهل الذي لا عوج فيه.

وفي الوقت الذي بدأت المطبعة تخرج الآثار الأدبية والعلمية المختلفة ظهرت أيضًا الجامعة (دار الفنون) فقد أنشأها ناصر الدين شاه سنة ١٨٥١م في طهران، وكانت

تُلقى بها دروس بالفارسية واللغات الأجنبية المختلفة، يلقيها جماعة من علماء الفرس ولفيف من الأساتذة الأجانب، يعلِّمون الشبان الإيرانيين الطب قديمه وحديثه والرياضة والتاريخ والجغرافية وغيرها من فروع العلم.[١]

[١] يقول Browne في كتابه A Year Amongst the Persians، (ص١٠٣–١٠٤): إن دار الفنون تقع في ميدان «شمس العمارة» وإن التلاميذ يتفاوت عمرهم من أولاد صغار إلى شبان في الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، يمتازون بزيٍّ يشبه اللباس العسكري. وهم لا يتلقَّون التعليم مجانًا فحسب بل يتناولون وجبة من الطعام كل يوم وبذلتَين كل عام على نفقة الدولة، وذلك عدا المكافآت التي ينالها المتفوقون في الأخلاق والعلم في نهاية العام. ولم يكن تعليم اللغة العربية وعلوم الدين والميتافيزيقا ضمن المناهج الجمعية بل درست هذه المواد في المدارس القديمة التي كانت تلحق بالمساجد ويُصرف عليها من الهبات، وكان أحسن هذه المدارس في أصفهان لا في طهران.

الفصل الثاني: الحياة الأدبية

يقول شبلي في كتابه شعر العجم (ج٣، ص١٨٩) إن الشعر الإيراني الذي بدأ برودكي قد انتهى بشعر صائب وإن قا آني، أعظم شعراء القرن التاسع عشر، ومعاصريه لم يفعلوا شيئًا غير تقليد الشعراء المتقدمين وخاصة فروخي ومنوجهري. ويري رضا قولي خان أن الشعر الإيراني لبث زمنًا طويلًا في حالة تدهور، وأنه بلغ الغاية في هذا التدهور قبيل قيام الدولة القاجارية. وإن الشعراء القاجاريين، وخاصة الأُوَل منهم، قد قلدوا الشعراء الفرس العظام ممن ظهروا قبل سقوط الخلافة العباسية؛ فظهرت أشعار قُلِّد فيها شعر خاقاني وفروخي ومنوجهري والفردوسي وسعدي ونظامي وناصر خسرو وغيرهم. أما عن الشعراء المتأخرين، أي بعد سقوط بغداد، فلم يقلدوهم؛ لأنهم لم يعجبوا بأشعارهم، مثل جامي وعرفي وصائب، كذلك لم يقلدوا «حافظ» وإن قدروه كل التقدير وأعجبوا به كل الإعجاب وحفظوا شعره وتمثلوا به؛ لأن له طريقةً خاصة في الشعر عَزَّت على التقليد.

والواقع أن تقليد الشعراء العظام لم يكن بدعًا، فإن الإيرانيين بوجهٍ عام يحبون شعراءهم، يحفظون جيد شعرهم ويرتِّلون مختاراته، ويكثر الشعراء منهم بوجهٍ خاص من حفظ الشعر وتلاوة الرائع منه.

وقد نصح نظامي عروضي وهو من أوائل من كتبوا باللغة الإيرانية عن فن الشعر، نصح من يطمح في أن يكون شاعرًا بأن يحفظ في صباه عشرين ألف بيت من أشعار المتقدمين، وأن يذكر عشرة آلاف كلمة من آثار المتأخرين، وأن يداوم على قراءة دواوين عظماء الشعراء وإنما يتوافر لهذا الطموح أدواته حين تستقر الحكومة في الدولة ويطمئن

الناس إلى حياتهم ومعاشهم ويرون في القائمين بأمرهم من يشجع أهل الفن والعلم فيزدهر الأدب وتحيا العلوم ويظهر الشعراء ويقبلون على استذكار جيد الشعر مما قال المتقدمون كي تنمو ملكتهم ويصلوا إلى الدرجة التي يبتغون بلوغها، كما يظهر العلماء ويتناولون شتى فنون العلم بالبحث والتأليف والنشر. وهكذا كان الحال أيام القاجاريين، فقد استقرت أمور إيران بعد اضطرابٍ دام أكثر من سبعين عامًا، وولي الأمر جماعة من الأمراء أحبوا الشعر وكان بعضهم ينظمه، فشجعوا الشعراء وقرَّبوهم وولوهم بعض الوظائف الهامة وخلعوا عليهم من ألقاب الإمارة والملك ما حبب إليهم الطموح لبلوغ الغاية فيه. وليس عجبًا أن يقلد هؤلاء الشعراء من تقدمهم من عظماء الناظمين؛ فإن فنون الشعر لم تتغير عند قيام الدولة القاجارية فلم يكن بد من أن يكون الجديد ترديدًا للقديم من حيث الموضوع.

ولكن الذي يلفت النظر ويدعو إلى التوقف قبل التسليم بقول شبلي ورضا تسليمًا مطلقًا، هو أن عظماء الشعراء في عهد القاجاريين كانوا يقلدون تقليدًا مقصودًا واضحًا وأنهم نبغوا في هذا التقليد وأبدعوا. لم يكن قصدهم من التقليد أن ينسجوا على منوال مَن يقلِّدون فحسب، إنما قصدوا إلى إحياء الآثار الأدبية الرائعة التي انتقلت من إيران إلى الهند والتي لم يعبأ الأمراء المتعاقبون بإحيائها في إيران حتى كانت الدولة القاجارية. وهم قلدوا الشعراء العظام وأبدعوا، حتى فاقوهم في بعض الأحيان. ف «فصبا» عندما ألف كتابه «شاهنشاهنامه» على نسق شاهنامة الفردوسي قصد إلى إحياء أدب الفردوسي قصدًا ولكنه نبغ في تقليده للفردوسي حتى كان الحديث، في نظر بعض النقاد، خيرًا من القديم. وقا آني حين يقلد كلستان سعدي فيؤلف على نسقه كتابه «بريشان» — خواطر — يرى أنه وإن كان يقلد كتاب سعدي إلا أنه «لم يأخذ كلمةً واحدة من سعدي أو غيره إنما كان الكتاب كله من صنعه وليست فيه عارية وأنه خاصٌّ به فكل ما فيه من قوله وحده.» وإذن فتقليد الشعراء القاجاريين لم يكن عجزًا منهم عن التجديد، إنما قصدوا إلى التقليد قصدًا لأن أساس دراستهم هو الرجوع إلى استذكار القديم ولأن الفنون الشعرية لم تتغير، ولكنهم لم يقتصروا على التقليد بل إن جديدهم فاق القديم عند بعض النقاد.

على أن الشعراء في القرن التاسع عشر لم يقتصروا على التقليد؛ فإن الحياة في إيران قد تطورت، وتفتحت للشعر والكتابة موضوعاتٌ جديدة، واتسعت فنون الشعر فوسعت من المواضيع ما ترتب على تطور البلاد نحو المدنية الغربية. لم تكن الحياة الإيرانية تعرف شيئًا عن أوروبا وما فيها من نظمٍ سياسية واجتماعية واقتصادية، وما كان فيها

من موضوعات الأدب، شعرًا ونثرًا وقصصًا، وما فيها من جامعات ومدارس. وقد عرف الإيرانيون كل هذا في القرن التاسع عشر، فقد أخذت دول أوروبا تتقرب من الملوك في إيران، فأوفدت البعثات المختلفة إليها، وكثر استعانة الملوك بالمستشارين من أهل الغرب، وتعلم كثير من الإيرانيين اللغتَين الفرنسية والإنجليزية، وكان ناصر الدين شاه نفسه يجيد الفرنسية ويقول بها الشعر كما قلنا. وظهرت «المطبعة» فنقلت إلى الناس كثيرًا من الكتب في التاريخ والأدب والفقه الإسلامي ونشرت بينهم القرآن، ثم نقلت إليهم تراجم الكتب الأدبية في أوروبا وأذربيجان، فقرءوا لفولتير Voltaire تواريخ بطرس الأكبر، وشارل الثاني عشر ملك السويد، والإسكندر، وقرءوا لإسكندر دوما Alexandre Dumas الفرسان الثلاثة، والكونت مونت كريستو، والملكة مرجُت، ولويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، وقرءوا لموليير Molière الطبيب بالقوة Le Médecin malgré lui والنفور Le Misanthrope والحمار L'Ane. وقرءوا تراجم لقَصصٍ كُتب في أذربيجان باللهجة الأذرية، سنذكر منه قصة الكيماوي في القصص. كل هذا عدا ما ذاع بينهم من تراجم الكتب العلمية والتاريخية. وكثرت الرحلات إلى أوروبا، وقد ارتحل ناصر الدين شاه ثلاث مرات إليها، وكان بصحبته جماعة من ذوي الرأي والشعراء والكتاب. وأُوفدت البعثات العلمية بكثرة، وإلى فرنسا خاصة؛ أدى هذا كله إلى صبغ الحياة الإيرانية بصبغةٍ خاصةٍ جديدة، وقد أخذ الناس يجمعون بين ما يستطيعون تطبيقه من الجديد الذي رأوه أو سمعوا به في الخارج وبين القديم الذي لا يستطيعون إلى تبديله سبيلًا، وكذلك وجد الأدباء، شعراء وكتابًا، موضوعاتٍ جديدةً للشعر والكتابة.

فحديث الشعراء عن الحرية، وحق الشعب في أن يشارك في إدارة الدولة، والمناداة بأن الناس سواسية قد خلقهم الله أحرارًا لا سيد ولا مسود، وبأن الأمر شورى بينهم ليس من حق رجلٍ واحدٍ أن ينفرد به؛ هذا وأمثاله لم يكن يُتاح لرجال الأدب أن يتحدثوا عنه في العهود السابقة على القاجاريين، فهو تجديد في موضوع الشعر الإيراني وليس تقليدًا للمتقدمين من شعراء إيران.

والشاعر الذي يتحدث عن باريس وأنوارها ويعجبه مبدأ المساواة والإخاء بين الناس ويدخل الحوانيت فلا يرى غير السعر المحدد، مثل هذا الشاعر مجدد وليس مقلدًا ولو أن تجديده لا يعدو ذكر أوضاع أعجبته في الغرب فنظمها لأناسٍ يؤثرون الشعر على النثر.

وكذلك دخلت اللغةَ الإيرانية ألفاظٌ من اللغات الأجنبية، الفرنسية خاصة، وظلت مستعملة بها حتى الآن. ولا شك أن هذه الألفاظ الأجنبية بمدلولاتها الجديدة قد أدخلت

على الأدب الإيراني لونًا جديدًا. وظاهرةٌ أخرى امتاز بها الشعر الايراني في القرن التاسع عشر هي ظهور «الشعر الفدائي» عند البابية.

ومن هذا نرى أن القول بأن الشعر أيام القاجاريين كان قاصرًا على تقليد فحول شعراء إيران قبل سقوط بغداد صحيح إلى حدٍّ ما، ولكن القائلين بهذا الرأي لم يأبهوا بما جدَّ على الشعر من التطور نتيجة لتطور الحياة في إيران نفسها وما استتبع هذا التطور من مظاهر التحديد.

وسأتحدث عن الشعر فالكتابة ثم القصص، بادئًا الحديث أشهر شعراء القرن التاسع، وهو الشاعر قا آني.

(أ) الشعر

(١) قا آني

وهو أشهر شعراء القرن التاسع عشر ومن أعظم شعراء إيران، مثله كمثل حافظ وسعدي وفردوسي، تجري أشعاره على الألسن ويحفظ له كثير من الإيرانيين. مال منذ صباه إلى تحصيل العلم والأدب ونال منهما ما تمنى، وكان أبوه ميرزا محمد علي الملقب «بگلبشن» شاعرًا أيضًا؛ فورث الولد حب الشعر عن أبيه وأخذ ينظم ويجيد حتى بلغ القمة. قال فيه رضا قولي خان، وكان معاصرًا له «وقد أمضيت بصحبته سنوات وسمعت منه جيد الشعر، والحق أنه شاعرٌ فاضل وكاتب كامل.» التحق ميرزا حبيب بخدمة حاكم خراسان ميرزا حسن علي شجاع السلطنة، فغير هذا الحاكم اسمه وسماه باسم ولده «أوكتا قا آن» فأصبح معروفًا بقا آني. وقد صحب هذا الأمير زمنًا في خراسان وكرمان وهو الذي قدمه إلى «فتح علي شاه».

وانتقل بعد ذلك إلى طهران حيث ذاع صيته واتصل ببلاط محمد شاه وناصر الدين شاه.

وقد سار هذا الشاعر على النهج الذي بينَّا في التقليد ولكنه استطاع أن يصبغ شعره بصبغةٍ خاصة وقد أفاد من إجادته الفرنسية واطلاعه على آدابها، وقد امتاز في القصيد والغزل على السواء، وكذلك في المسمط والترجيع بند. وقد قال رضا زاده شفق في كتابه تاريخ أدبيات إيران (ص٣٨٦) «إن حلاوة العبارة في شعره كثيرة، والمعاني الفلسفية والخلقية قليلة.»

وله ديوانٌ كبير يبلغ سبعة عشر ألف بيت، كما أن له كتاب «بريشان» — خواطر — نحا فيه منحى سعدي في الگلستان.

وكان يبدأ أشعاره بالوصف الذي أجاده وأبدع فيه، ومن ذلك قوله في الربيع، مسمط:

ها هي سحابة الربيع قد عادت فعلت الجبل، وها هو السيل يجرف الصخر من علٍ،
وها هي الطيور تهيج من كل فج، فتسمع اليمام وأبو المليح، والصلصل والحجل
والبلبل والببغاء والطاووس والبط والسُّرخاب والزرزور،
أهو البنفسج رسول أرديبهشت؟[١] إنه ينمو في الحدائق أكثر من كل الزهور،
وترى الجداول كالجنان من أريجه، كأن ربك قد خط بالمسك على خده:
«كن يا ذا الشذى بشير الربيع.»
وعيون النرجس في الحديقة وسنانة، وطرة السنبل في الحديقة ملأتها التجاعيد،
وكان الماء متجمدًا كأنه الفضة، فصار كالزئبق، كأنه حين هب نسيم الربيع ملئ الرعب فذاب.
وفجأة ولَّى فرارًا في منتصف الليل.

وقا آني كما قلت شاعرٌ مقلد وهو عظيم في تقليده، قلَّد أنوري في قصيدته المشهورة التي قال فيها:

إذا لم تكن شئون الدنيا موكولة إلى القضا
فكيف تجري الأمور على غير ما نرضى.

فقال:

إذا كانت الدنيا بأيدي القدر
فلم نخضع لما به الشاه أمر؟
أحقيقة ما أرى أم حلم يا ربي
إني أرفل في النعيم بعد طول عذابي.

[١] الربيع الثاني، ٢١ أبريل–٢١ مايو.

فيقول:

أرى في اليقظة ما لا يرى أحد في المنام
فإني في وقتٍ واحد مستريح معنًّى.

وهو يقلد منوجهري فيقول على غراره:

الوقت طرب واليوم خمر والفصل ربيع، والروح نشوى والقلب خالٍ والحبيب قريب
ونسيم السحر عبق، إنه يخرج من مجمرة الورد المستعر، وكأن أرض الحديقة مرآة، لما يجري فيها من ماء.
أرجع البصر ترَ كوكبةً من السرو والسوري،[٢] وما سمعت ستنعم بنغم الصلصل والزرزور.
ماذا يشبه السوري؟ إنه كبيضة من ماس؛ بيضة ملئت من عود القمار.[٣]

وهو يقلد أيضًا حين يتحدث عن الربيع حديث منوجهري فيقول:

هل الربيع وصوت البلبل في البستان يشجينا
وهذا الطير المولَّه، تغريده من المروج يجيء.
حتى لنقول من كثرة ما تسمع من تغريد التدرج والصلصل والدراج والزرزور:
إنها أمسكت الأرغول ووقفت تغني فوق أغصان وأوراق الزهور.
إن رائحة الزهر تتأرج من الحديقة فتحيى الروح
ويهفو القلب حين يصدح الطير فوق الغصن وينوح.
نغم العندليب وصوت الزرزور وتأوُّه القمري
مرة من الورد وأخرى من السرو ومن الصنوبر حينًا يجيء.
وترى البعض يمسك الشقائق كأنها الأقداح،
والبعض يهيم بالورد فمنه رائحة الحبيب تجيء.

---

[٢] وردٌ أبيض.

[٣] عودٌ ذكي الرائحة.

يرى أحدهم المرج فيقول مرحبًا، غير ملتفت،
ويشم البعض السمن،[٤] ويحار من صنع الذي خلق،
يطأ أحدهم الشقائق فقد أخذت من الخمر اللون،
ويرى آخر الورد فيأخذه الوجد، بخٍ بخٍ، منه رائحة الحبيب تجيء.
واحد يتمرغ على السندس، وآخر يرقص على الشقائق،
واحد يفقد الوعي، والآخر إليه الصواب يجيء.
شاع في كل ناحية نغم الأرغول والجنك والناي
وصدى البربط والطنبور والقار من كل فجٍ يجيء.

واستمع إليه وقد أبصر الربيع فحار في تصويره فقال:

في الحق لا أحد يدري من أين نجمت
كل هذه النقوش والصور في فصل الربيع؟
إن العقول تحار كيف تنمو هذه الأزهار الجميلة
من هذه التربة القاتمة البوار؟
مَن هذا المصور الماهر الذي أبدع هذه الصور
بغير علة أو آلة ولم يقلد في صنعه أحدًا؟
كيف لا تسأل من أين ظهرت هذه التماثيل؟
كيف لا تبحث من أين ظهرت هذه التصاوير؟
مِن عشق مَن اصفرَّ لون الخيري[٥] في الحديقة؟
والشقائق مِن حُب مَن احترقت في البستان؟

ويمضي قا آني على هذا النحو واصفًا خضرة الرياحين وحمرة الشقائق البرية ثم يقول:

والريح لا عنبر فيها، كيف تفوح بالعنبر؟
والسحاب لا جوهر فيه، كيف ينثر الجوهر …

---

[٤] نوع من الزهر.
[٥] زهرٌ أصفر.

وقد شارك قا آني شعراء إيران في بكائهم الحسين، ولكنه يبكيه بطريقته الخاصة فيجعل رثاءه في صورة أسئلة وأجوبة، ويروي قصة الحسين. وقد رأيت أن أنقلها لطرافة أسلوبها. يقول:

ماذا يهطل؟ الدم؟ من أين؟ العين! كيف؟ ليل نهار! لماذا؟
من الغم. أي غم؟ غم سلطان كربلاء.
ما اسمه؟ حسين. من نسل مَن؟ من علي.
مَن أُمه؟ فاطمة. من جده؟ المصطفى.
كيف حدث؟ استشهد. أين؟ في دشت مارية.[٦]
متى؟ عاشر محرم. سرًّا؟ كلا بل على الملأ.
أقُتِل ليلًا؟ لا، نهارًا. أي وقت؟ وقت الظهر.
أقَطَعوا رأسه من عنقه؟ كلا كلا، من القفا.
أقُتِل مرتويًا؟ كلا. ألم يعطه أحدٌ الماء؟ أعطاه.
من؟ شِمر. من أي عين؟ من عين الفناء.
أظُلم الشهيد؟ بلى. أأجرم! كلا.
ماذا كان يعمل؟ الهداية. ومن حبيبه؟ الله.
من الذي ظلمه؟ يزيد. من يزيد هذا؟
من أبناء هند. من أي زوج؟ من نطفة الزنا.
أأقدم على هذه الفعلة بنفسه؟ كلا، بل أرسل كتابًا.
لمن؟ إلى ابن مرجانة الذي لا يُعرف أبوه.
أكان ابن زياد ابن مرجانة؟ نعم.
ألم يرجع عن قولة يزيد؟ لا.
أقَتَل هذا اللعينُ الحسينَ بيده؟
لا، إنه سير الجيش نحو كربلاء.
من كان أمير الجيش؟ عمر بن سعد.

---

[٦] صحراء مارية.

أمزق ابن فاطمة العزيز؟ لا، شمر الذي لا يستحي.
ألم يستح الخنجر من قطع رقبته؟
استحى. فلماذا قطع؟ سبق القضاء بما قضى.
لماذا؟ كي يكون شفيعًا للناس.
ما شرط شفاعته؟ النوح والبكاء.
أقُتِل معه أحد أبنائه؟ بلى، ولدان.
ومن الآخرون؟ تسعة إخوة. ومن الآخرون؟ الأقرباء.
ألم يكن له ولدٌ آخر؟ نعم. ومن هو؟
السَّجاد. من هو؟ هو الذي ابتلي بالغم والبلاء.
أبقي في كربلاءِ أبيه؟ لا، بل ذهب للشام.
بالعز والوقار؟ لا، بالذل والعناء.
وحده؟ لا، مع سيدات الحرم. وما أسماؤهن؟
زينب وسكينة وفاطمة وكلثوم البائسة.
أمن كساء يستر جسده؟ بلى، غبار الطريق.
أمن عمامة على رأسه؟ نعم، عِصِي الأشقياء.
أكان مريضًا؟ بلى. فماذا كان الدواء؟ دمع عينه.
بعد الدواء ماذا كان الغذاء؟ دم قلبه.
أكان له رفيق؟ بلى الأطفال الذين فقدوا أباهم.
ومن الآخرون؟ الحمى التي لم تبارحه.
ماذا بقي هناك من زينة النساء؟ شيئان.
طوق الظلم في الرقاب، وخلخال الغم في الأرجل.
أيقترف هذا الظلم كافر؟ كلا. مجوسي أو يهودي؟ كلا.
هندوسي؟ كلا. عابد صنم؟ كلا. يا ويلتاه من هذا الجفاء!
أينظم قا آني هذه الأشعار؟ بلى.
ماذا يريد؟ الرحمة. ممن؟ من الحق. متى؟ وقت الجزاء.

ولم يكن قا آني بعيدًا عما يجري في البلاد من خطوب، فهو معاصر للبابية متأثر بها، وقد أعجبته مبادئ الباب في أول ظهوره، وظن أن المهدي «المنتظر» قد ظهر، وأن

على الناس أن يتجهوا إليه، وأن الدولة نفسها قد تميل إليه وتؤيده، فقال قصيدةً يحبذ فيها المذهب الجديد بادئًا بقوله:

إن قدوة الإنس والجن قد ظهر
وإمام هذا وذاك المنتظر.

ولكنه لم يلبث أن رأى الدولة جادة في محاربة المذهب، وأن الباب نفسه قُتل، فيعدل عن تأييد البابية. ورأى ثلاثة منهم قد اعتدوا على السلطان ناصر الدين فأسرع إلى قلمه يصف الحادث الشنيع وقد قال في هذا:

لقد خرج كسرى آخر شوال يصطاد،
السماء في عنانه والشمس في الركاب.
ففجأه ثلاثة رجال من كمين،
وصوَّبوا النار على كسرى مالك الرقاب.

وهو في قصيدةٍ أخرى يتغنى بهذا الحادث ويدعو الناس إلى أن يجعلوا منه عيدًا كعيد الأضحى:

عيدوا آخر شوال منذ اليوم،
وادعوا خدم الملك من كل حي،
نادوا الحبيب ودعوا الزاهد،
ومروا الخازن ببذل العطاء.
ألا أيها الساقي أدر الكئوس.
ألا أيها العازف أطرب،
وخلِّ أهل الغناء يغنون.
سموه عيد قربان الملك،
واذبحوا أعداءه ذبح الخراف
في طريق الملك المظفر.

ولم يكن هذا التحول من بابيٍ يمدح الباب ويشيد بمذهبه إلى عدوٍ للمذهب ينظم الشعر في مدح قاتل الباب وعدو المذهب الذي أخرج رؤساءه من إيران وعذب أتباعه

تعذيبًا؛ لم يكن هذا عجيبًا من قا آني؛ فإن المعاني الأخلاقية كما قال رضا قولي، لم تكن تظفر بعنايةٍ كبيرة من هذا الشاعر. وقد حدث أن كان يمدح الوزير حاجي ميرزا أقاسي الذي وزر لمحمد شاه بعد مقتل وزيره الكاتب الأديب القائمقام «أبي القاسم» والذي أُقصي عن السلطة بعد ولاية ناصر الدين شاه. فحين أُبعد هذا الوزير وولي مكانه ميرزا تقي خان، قال قا آني يمدح الوزير الجديد:

لقد ذهب الظالم الشقي، وجاء العادل التقي، الذي يفخر به المؤمنون الأتقياء.

ولقا آني قصيدةٌ مشهورة تصور الحديث بين شيخ وطفل ألكنَين، وقد رأيت أن أكتبها بنصها ليرى القارئ كيف استطاع الشاعر أن ينظم الحديث كما جرى بينهما:

پيركي لال سحرگاه بطفلي الكن
ميشنودم كه بدين نوع همي راند سخن
«ك اي ز زلفت صَ – صَ – صبحم شَ – شَ – شامِ تاريك،
واي زچهرت ش – ش – شامم صَ – صَ – صبح روشن!
تَ – تَ – ترياقيم، وازش – ش – شهدِ لَ – لبت
صَ – صَ – صبروتَ – تَ – تايم رَ – رَ – رفت ازت – ت – تن».
طفل گفتا: «مَ – مَ – من را تو – تقليد مَ مكن!
گ – گ – گم شوز بَرَم، ا ي ك – ك – كمترازژن
مِ – مي خواهم مَ – م – مُشتى بِ – ك كلت ب – زنم
كه بيفتدمَ – مَ – مغزت م – ميانِ – د – دهان؟»
پيرگفتا: «وَ – وَ – والله كه معلوم است اين
كه كه زا دم من بيچاره ز مادر الكن!
هَ – هَ – هفتاد وهشتاد وسي سال – است فزون
گ – گ – گنگ ول – ل – لا اَ بَ – بِ – خلاق زمن!»
طفلي گفتا. «خَ – خدارا صَ – صَ – صد بارش – شكر،
كه بِ – رستم بجهان از م – لَ – لال ومَ مِحن!
مَ – مَ – مَن هم ج – جَ گنگم م – م – مثل – ت – ت – تو:
تُ – تُ – توهم جَ – ج گنگي مَ – مَ – مثل – م – م – من!»

والقصيدة تمثل حديثًا جرى بين طفل وشيخ وقت السحر، وكانا ألكنَين. فقال الشيخ: يا من صار صبحي ليلًا بهيمًا من زلفك، ومن جمال وجهك أضاء ليلي كالصبح إذا تبلَّج. أنت ترياقي ومن شهد شفتَيك يزول الصبر والحمى عن جسدي. فقال الطفل غاضبا: لا تقلدني، واذهب عني يا أقل من امرأة! أتريد أن أضربك بقبضتي ضربةً توقع مخك وسط فمك؟ فقال الشيخ: والله إن أمي ولدتني ألكن، ولقد مضى والله أكثر من ثمانين سنة وأنا ألكن. فقال الطفل: شكرًا لله مائة مرة إذ أنجاني من الملال والمحن، فإني ألكن مثلك وأنت مثليَ ألكنُ …

وكما قلد قا آني عظماء الشعراء في شعره فكذلك قلد سعدي في كلستان، فكتب كتابه المسمى «بريشان» ضمَّنه ثلاث عشرة ومائة حكاية وثلاثًا وثلاثين نصيحة «ميكيافيلية» للملوك. وقد نفى عن كتابه شبهة التقليد، فقال إنه كله من عنده.

(٢) مجمر

وشاعرٌ آخر من مشاهير شعراء القرن التاسع عشر الذين امتازوا بطابعٍ خاص هو مجمر الأصفهاني «سيد حسين الطباطبائي». وقد نجح هذا الشاعر في أن يحظى برضاء «فتح علي شاه» وإعجابه حين قدمه إليه «منشي الممالك» ميرزا عبد الوهاب. وقد مات مجمر شابًّا، ويقول رضا قولي خان: «إنه لو طال عمره للقي نجاحًا عظيمًا.» وقد خلع ناصر الدين شاه عليه لقب مجتهد الشعراء. ومن أشعاره الطريفة قوله في الألغاز. قال في لغز الريح:

من هذا الرسول المبارك المقدم السعيد الجناب،
الذي يجري آناء الليل وأطراف النهار ويسارع السنين والأشهر،
في ذيله النافجة وفي عبه العبير،
في جيبه العنبر وفي كمه المسك الأذفر،
سيَّار بلا قدم أو رأس، مجنون بلا عقل أو وعي،
عاشق لا بيت ولا مأوى، هائم لا أكل ولا منام،
لا يدري أحد أي عشق أفقده القرار،
ولا درى أحد أي هجر أورثه العثار،

يخرج منه الماء خروج قلب العاشق من زلف الحبيب،
تارة في السلاسل، وتارة في العذاب،
تارة يميت الأرض، وطورًا يحييها،
كالقُوَى في الهَرَم، والطبيعة في الشباب؟

وله في لغز القلم:

أنا سحابة تمطر الجوهر على حديقة ورد النفس الناطقة؛
أمطر السكر، أنثر العنبر
مثل شفة الحبيب وزلف الرفيق،
وأنا المعبر عن طبع «الدستور»،[7] وأمر السلطان
حين أنثر الدر، وأمطر الجوهر؟

وقد امتاز مجمر بقصائده في مدح السلطان والأمراء وكان يقلد فيها مدائح السابقين.

(٣) أسرة وصال

ومن المشاهدات التي تشاهد في أدب القرن التاسع عشر أن تجد الأسرة وقد حافظت على إمارة الشعر فيها، فتجد الوالد وأبناءه وكلهم شاعرٌ مجيد، مع أن منهم من لا يتخذ الأدب وقول الشعر صناعة بل يشتغل بالطب مثلًا فلا يُلهيه الطب عن قول الشعر والنبوغ فيه. وتجد من الأسرة الواحدة من يقول الشعر فيقلد الأقدمين من الشعراء ويسير سيرتهم، ومنهم من يرتحل إلى أوروبا فيصف أشياء لم يعرفها الناس في إيران ويُدخل اللغةَ ألفاظًا أجنبية ليست منها. حقيقة إن وصف هذه الأشياء لا يخرج القول عن أن يكون وصفًا، والوصف غرض من أغراض الشعر المعروفة لدى الفرس، ولكن الأفكار الجديدة التي يصورها الشاعر والألفاظ الجديدة التي يستعيرها للدلالة على معانٍ ليست موجودة في بلاده؛ كل هذا يكسب وصفه جدةً تميزه وتجعل له طابعًا خاصًّا.

[7] الدستور هو الوزير.

وخير مثال لهذه الأُسر التي تسلسل فيها الشعر وحافظ أفرادها على ما كسبوا من ألقابٍ أسرتا «وصال» و«صبا».

كان وصال (ميرزا شفيع الشيرازي المشهور بميرزا كوجك) من أشهر شعراء القاجاريين. وقد اهتم به رضا قولي خان فتحدث عنه في ثلاثة من كتبه، كما عُني به بسمل في كتابه «تذكرة دلكشا» وقال عنه إنه كان صاحب فن، يجيد الخط والعزف، ويقول جيد الشعر، ولكنه كان سريع الغضب، وإنه كان مخلصًا لأصدقائه، ويجمل القول فيه فيقول «كان عديم المثال.» كذلك رضا قولي خان يرى فيه مثل رأي صاحبه، وكلاهما كان صديقًا لوصال، ويقول رضا إنه كان شديد التأثر إلى حدٍّ أنه غضب حين أراد السلطان أن يبدي إعجابه به، فقال له إنك أسرفت في الكمال. وقد كتب ديوانًا بلغت أبياته نحو اثني عشر ألف بيت معظمه في الغزل الذي يُعتبر الفن الذي آثر النظم فيه فبزَّ وأبدع. وقد أجاد في المثنوي أيضًا ويشهد بذلك كتابه «بزم وصال»، وقد أتم «فرهاد وشيرين» التي بدأها «وحشي». ويقول بعض النقاد إن التكملة خير من الأصل. ثم إنه اشتغل بالترجمة فنقل إلى الإيرانية كتاب «أطواق الذهب» للزمخشري.

ومن أشعاره التي يقلد فيها منوجهري قوله في وصف الزلزال:

إن هذا البلد، من كثرة هزات الزلازل، قد تقطعت منه المفاصل.
وارتفع من شقوق الأرض بخارٌ نتن كرائحة السحر من بئر بابل.
وقُضي على رسوم هذه الديار فدرست كما تُمحى من النفوس الفضائل.
وترى وجوه الغيد تحت الثرى، فليس يقال إن الطين دون الشمس حائل.

ومن أبياته التي حوت معنًى لطيفًا قوله:

تنبَّه فلا تُغضب منك أي قلب؛ فلكل قلب إلى الله طريق.

وقوله:

فاض دمعي حتى غرقت به، والنار تكويني؛
عجبًا لحالي، كيف الحريق وأنا في الدمع غريق؟

وكان لوصال أبناء يقولون الشعر، وقد اشتهر منهم وِقار وداوري ويزداني وهمت وحكيم وميراز أبو القاسم فرهنگ وقد تحدث أحدهم عن الخمر، وآخر عن رحلة صيد

للسلطان وثالث تناول الفنون الشعرية كما تناولها من سبقه من الشعراء، ولكن الأخير منهم تحدث يصف باريس مستعملًا في هذا الوصف ألفاظًا فرنسية، متناولًا ما رآه في هذا البلد الجميل المتلألئ الذي فاض بالجمال وظهرت به المدنية الغربية في أحسن مظهر لها بين مدن أوروبا، والذي استهوى ولا يزال يستهوي الكثيرين من أهل الفكر. على أن باريس كانت جديدةً حينذاك بالنسبة لإيران كل الجدة، فإن الرحلات إلى الغرب لم تكن قد كثرت بعدُ، وإذا كانت البعثات العلمية قد بدأت توفد في ذلك الحين إلى باريس فإن الشباب المبعوث كان منهمكًا في العلم دائبًا على التحصيل في المعاهد المختلفة وفي المكتبات الكثيرة التي تلحق هذه المؤسسات العلمية. أما الأديب الذي كان يبحث عن المعاني الحقة للمدنية فقد بهره ما رأى وآثر أن يجعل هذا في قالبٍ شعري. فكانت قصيدته التي نتحدث عنها. إنه معجب بسكان هذه المدينة الأحرار الذين تلمس الحرية عندهم في كل ما يشعرون ويفعلون، إنهم جميعًا سادة فلا سيد ولا مسود، ستقرأ ما شئت أن تقرأ بغير حظر أو قيد وستتنقَّل ما شئت التنقل بلا رقيب أو حسيب، وستُحسُّ حريتك التي خلقت بها وليس لبشر عليك سلطان، فإنك حرٌّ بين قومٍ أحرار. وستجد كلًّا في عمله دائبًا عليه يجني منه ما يعيش به كريمًا، وترى دولةً ترعى هؤلاء الذين يكسبون قوتهم بأيديهم، فهي توفر لهم سبل العمل وتحميهم من صاحب هذا العمل؛ فتراهم جميعًا يعملون وليس بينهم من لا يجد عملًا أو من يبحث عن قوت.

وشوارع باريس جميلة قد زينتها الأشجار فبدت كأنها حديقة إرم، ففي كل ناحية ترى السرو والصنوبر، وتراها قد تلألأت بالنور، فإن الحكومة لم تتوانَ عن إضاءتها، فأكثرت المشاعل والمصابيح والشموع، وقد كثرت فيها البساتين التي امتلأت بخمائل الزهور؛ فأينما سرت ترى الورد والنسرين وترى في كل طرف الورد والزهار حتى أصبحت باريس من كثرة ما فيها من الورد والعطر ورائحة الريحان كأنها «مجمع عطور». ويدخل الشاعر الحوانيت ليشتري ما يريد فإذا به لا يجد من يناقشه الأسعار، إنه يشتري بثمنٍ واحد لا خلاف عليه، وهو مطمئن لهذا الثمن الذي يدفع، فلا كذب ولا تحايل. إنهم قوم يقولون الصدق ويخلصون في العمل، فإن الصدق عندهم شعار.

وهم على دينٍ واحد، عيسويون، وقد أخذوا عن المسيح خُلقه، فهم يتحلون بخير الخُلُق، فهم صادقون، وكلٌّ منهم يؤثر صاحبه على نفسه؛ ولذلك ساد الأمن في المدينة بغير سلطان، وصلح الناس من غير قوامة الإنسان على أخيه الإنسان. وهم متضامنون متآزرون، الأمر بينهم شورى فإذا تمت كلمة أيدوها وعملوا بها، فلا تنافر ولا تخاذل، إذا قاموا فليس من قاعد، وإذا عزموا فلا مثبط لهم.

ويعجبه انتشار العلم فيهم ورقي هذا العلم الذي ذلَّل لهم كل صعب، وكشف لهم عن كل سر.

والحقيقة أن دراسة هذه القصيدة لا تقف عند حدٍّ سرد وقائع أُعجب بها الشاعر فعددها واحدةً واحدة، وإنما قصد الشاعر إلى ذكر المظاهر التي تنقص بلاده، فهو حين يشيد بالحرية الشخصية وكرامة الفرد في المجتمع إنما يقصد المطالبة بالعمل بهذا المبدأ في بلاده حيث سلطة الحاكم مطلقة لا قيد لها من دستور أو قانون. وهو حين يتحدث عن العمال وتيسير العمل إنما يقصد واجب الحكومة الإيرانية في أن تشجع الصناعة وتعمل على توفير العمل للعمال حتى لا يكون بينهم متعطل، وأن تحمي هؤلاء العمال من أصحاب العمل فتكفل لهم من الأجر ما يهيئ لهم أسباب العيش الكريم. وكذلك يقصد العناية بطهران كما عُنيت الحكومة الفرنسية بباريس؛ فتقيم فيها الحدائق الغنَّاء، وتغرس في شوارعها الأشجار، وتشيد بها المدارس وتنشر دور العلم. وهو حين يتحدث عن الشورى وإجماع الأمر على ما يقرره نواب الأمة إنما يقصد ما كان ينادي به المستنيرون من الإيرانيين في ذلك الزمان. فقد التمس جمال الدين الأفغاني من ناصر الدين شاه أن يسمح بمشاركة الشعب في الحكومة عن طريق مجلسٍ نيابي، ولكن صوت السيد قد ضاع سُدًى؛ فلم تكن العقلية الحاكمة تقيم لمثل هذه الآراء وزنها الواجب، واضطر إلى الهجرة كثير من أحرار الفرس كي يتاح لهم النداء بهذا الرأي في الخارج، وكذلك أخذ الشعراء والكتاب يكتبون تصريحًا وتلميحًا، وفق ما يقتضيه الحال، ومن هذا ما كتبه فرهنگ عن الشورى التي سادت الحكومة في فرنسا.

هذه أمثلة من الأفكار التي بثَّها الشاعر في قصيدته الطويلة تبين الاتجاه الجديد الذي سار فيه الأدباء في ذلك الوقت، وهو الاتجاه الذي أدى في أوائل القرن العشرين إلى ثورة انتهت بمنح الإيرانيين دستورًا يتيح للشعب أن يشارك بعض المشاركة في توجيه الحكومة.

(٤) أسرة صبا

وأسرةٌ أخرى نبغ فيها الشعراء واحدًا بعد آخر هي أسرة صبا، ملك الشعراء. واسمه «فتح علي» كاسم جد القاجاريين وكاسم ثاني ملوكهم. وقد تحدث عنه رضا قولي خان، وكان من المعجبين به فقال إنه لم يدانِه شاعر في إيران طوال سبعة قرون. وهو الذي

يؤثر بعض النقاد كتابه «شاهنشاه نامه» على شاهنامة الفردوسي نفسها. وكما قلد الفردوسي في شاهنامته فكذلك قلد كتب سِيَر الملوك التي أخذ عنها الفردوسي وغيره من المؤرخين المسلمين الذين كتبوا عن إيران، وهي الكتب المعروفة باسم «خداي نامها» أي كتب الملوك؛ فألف صبا كتابًا على مثال هذه الكتب سماه «خداوند نامه» أي كتاب الملك، وجعله على وزن الشاهنامه. وله أيضًا «عبرت نامه» و«گلشن صبا» ثم له ديوان شعر. وقد شارك هذا الشاعر في الحكومة فكان عاملًا على قم وكاشان، ولكنه قصر الجهد آخر الأمر على خدمة مولاه فتح علي شاه الذي لقبه بملك الشعراء.

وكان لهذا الشاعر ولد هو حسين خان الملقب بعندليب، وكان شاعرًا مجيدًا خلف والده كملك للشعراء أيام فتح علي شاه ثم ظل محافظًا على لقبه حتى عهد ناصر الدين.

ثم أنجب ولدًا سماه محمودًا وقد صار ملك الشعراء أيضًا في زمن ناصر الدين شاه. وهكذا حافظ ثلاثة من أسرةٍ واحدة على هذا اللقب.

(٥) محمود خان ملك الشعراء

كان يجيد الشعر ويسير سيرة الأُوَل فيه. وهو مع نبوغه في الشعر لم يكن يقتصر عليه بل تبحَّر في علوم الحكمة والحديث والتفسير والأدب، كما أجاد صناعة الخط والنقش والترصيع، وقد قربه ناصر الدين شاه وخلع عليه اللقب الذي حمله أبوه وجده من قبلُ.

وهذه الأبيات من شعره في حلول النوروز وهلول الربيع دليل على قدرته في النظم على نهج المتقدمين وما له من الذوق الجميل والقريحة الصافية. يقول:

تعال معي، لحظةً يا حبيبي في الحديقة
وقت السحر، حين يغرد القمري؛
إني ذاهب إليها غدًا
حين يبتسم السوري.[٨]

[٨] الورد الأبيض.

من ناحية ترى الأرض زرقاء مما تفتح من بنفسج،
ومن ناحية تراها بيضاء من زهر النَّفَل.[٩]
الرعد ينحب والسندس بالنحيب يطرب،
ويبكي السحاب والمرج من البكاء يضحك،
حيثما تسير تجد الشقائق البرية،
وترى الشمعة الوضاءة علت القدح الأخضر،
وجانب الجدول مليء بالشقائق والمرزنجوش،[١٠]
فاسترح وأقم مخيمك يا حبيبي بجانب الجدول.
وتوسل بالفرح في موسم الزهر،
وخلص النفس من الحزن والغم.
فالحزن فاكهة مرة لا تقربها،
واجتث شجرته التي تثمره من أساسها،
ولا تفكر في الليلة الحبلى؛
فلا يعلم أحد ماذا تلد غدًا.

(٦) ثنائي

وما دمنا بصدد الشعر فإني ذاكرٌ كلمةً عن أحد كبار الكتاب في إيران في القرن التاسع عشر؛ فقد قال الشعر أيضًا باسم ثنائي، وكان مجيدًا فيه إجادته في النثر، إلا أن شهرته في الأخير أبعد وأمكن، هذا هو الشاعر الكاتب ميرزا أبو القاسم القائمقام، الذي كان وزيرًا لفتح علي شاه، مدبرًا لسياسته مسطرًا لكتبه للملوك، والذي أدبر حظه أيام محمد شاه فعُزل ثم قُتل.

ويمتاز هذا الشاعر بمعرفة الحالة السياسية في البلاد التي كان وزيرها، فهو يبغض الروس والإنجليز لأنه يعرف خبيث نواياهم وقد رأى الروس يهزمون جيوشَ بلاده أيام فتح علي شاه، ورأى نفسه مضطرًا أن يكتب معتذرًا إلى قيصر الروس لأن

---

[٩] ورد.
[١٠] الورد الأبيض. والكلمة معربة أصلها مرزنكوش.

بعثته قد قُتلت على بكرة أبيها في إيران، وقد كتب ينبه قومه إلى أن لا يأس مع الحياة، فإن الحرب كرٌّ وفرٌّ، وإذا كان الروس قد غَلبوا اليوم فإنهم غدًا سوف يُغلَبون. قال:

إن الزمان تارة يعز وتارة يذل،
وللفلك الدوار كثير من هذه اللعبات.
إذا أقبل فكثيرًا ما يخطئ المكان والزمان،
وإذا أدبر فطالما آلم وأهان.
إنه يعطف أحيانًا على ضباط الروس.[11]
وأحيانًا يسقي ضباط إيران النصر بالكئوس.
يريد حينًا أن يكون الجيش بيد ذئب مفترس،
ويدع البلاد طورًا في يد مجرب يسوس.
يسوق على تبريز، مرة، جيشًا يريق الدم من بطرسبورج،
ويسيِّر أحيانًا جيشًا جرارًا من خراسان إلى تفليس.

(٧) أدب البابية

وقبل أن أختم الحديث عن الشعر الفارسي في القرن التاسع عشر أشير إلى أدب البابية. والبابيون هم أتباع المذهب الذي ابتدعه ميرزا علي محمد الذي اشتهر بالباب.

معنى كلمة الباب: ظهر في إيران أيام محمد شاه سنة ١٨٤٤م رجل اسمه ميرزا علي محمد ولقَّب نفسه «بالباب»، وإليه نُسبت الجماعة فقيل لهم «البابية». وقد قصد بهذه التسمية أنه هو الباب الذي يدخل منه المؤمنون لمعرفة الإمام الثاني عشر. وينسب الشيعة إلى النبي ﷺ أنه قال: «أنا مدينة العلم وعليٌّ بابها.» فكما أن عليًّا هو الباب لمدينة العلم التي هي محمد ﷺ فكذلك ميرزا علي محمد هو «الباب» لمدينة العلم التي هي الإمام. ولم يكن هذا الرجل أول من تسمى «بالباب» بهذا المعنى، فقد سبقه إليه في الإسلام الشلمغاني الذي قتله الخليفة الراضي بتهمة التسمي «بالباب» والقول بالتناسخ،

[11] يقول الشاعر رتب الضباط، فالروس: بلكنيك، كبيتان، أفيسر. والفرس: سرهنك (بكباشي)، سرتيب (أميرلاي)، سردار (قائد).

وكذلك تسمَّى به أبو القاسم الذي عدَّه أتباعه واحدًا من «الأبواب» المؤدية لمعرفة صاحب الزمان، ويذكر الاسم كثيرًا عند الباطنية.

وكان ميرزا علي محمد طفلًا يتيمًا تعهده خاله وكان تاجرًا، فعلَّمه القراءة والكتابة وبعض قواعد الحساب. وقد كان به انحرافٌ عصبي منذ طفولته فكان يعتكف في بيت خاله وينقطع إلى رياضة نفسه حتى ضعف وهزل وتعرض لنوباتٍ شديدة كان يفقد فيها الوعي، فرأى خاله أن خير وسيلة لشفاء هذا «الولي» أن يرحله إلى كربلاء ليحضر دروس السيد كاظم تلميذ الشيخ أحمد الأحسائي صاحب مذهب «الشيخية». وهناك توفر الشاب على الدرس والتحصيل ومارس رياضة النفس، ودأب على المجادلة فلم يصبر الناس على جدله، فتركهم وسافر إلى شيراز حيث أعلن أنه «الباب».

وإذا تصفحنا تاريخ إيران نجد أن ميرزا علي محمد ليس أول من خرج على دين الدولة، فمن قبلُ عمل الساسانيون الأُوَل على جمع الكلمة في إيران فوحدوا إقليمها واتخذوا من الأوستا دينًا واحدًا لها. فلم يمضِ على ذلك كثير حتى ظهر ماني بقواعدَ جديدة جمعت بين دين زردشت الذي جمع في الأوستا وبين أصول الدين المسيحي وأخذ يبشر بمذهبه واستطاع أن يقنع عددًا كبيرًا من الأشراف به؛ حتى إن سابور خليفة أردشير كان بين مصدق له ومكذب، إلى أن خُشيت الفتنة من دعوته فقتلوه. ومن بعده ظهر مزدك الذي دعا إلى الإصلاح على أساس دينٍ جديدٍ جمع فيه بين قواعد الأوستا وبين النظام الاجتماعي المثالي الذي يقوم على المساواة بين الناس. وقد لقيتْ فتنة مزدك من نفوس العامة استعدادًا كبيرًا فأخذ كلٌّ يفسر الدين الجديد حسب هواه، وانتهى أمر الرجل بقتله، أما أتباعه فقد تشتتوا وسكنوا الجبال والأطراف البعيدة وظلوا على معتقداتهم حتى دخل الإسلام إيران فظهر من هؤلاء خارجون عليه من أمثال سنباد.

وقامت الدولة الصفوية ورأى الشاه إسماعيل أن يتخذ مذهب الشيعة الاثني عشرية مذهبًا رسميًّا للدولة، كي يخلص من التبعية الروحية للخليفة العثماني، وقد حفزه على هذا عامل السياسة وشجعته عليه دول أوروبا، فلما آل أمر إيران إلى نادر شاه بدأ اضطهاد المذهب الشيعي والتفكير في العودة إلى المذهب السني بل ذهب إلى التفكير في خلق دينٍ جديد للدولة.

وقبل مائة سنة من مقتل نادر شاه ظهر «الباب» في إيران بمذهبٍ جديد، مزج فيه ما تعلم — وكان علمه ضئيلًا — من قواعد الأديان المشهورة، الإسلام والنصرانية واليهودية والمجوسية وجعل لنفسه كتابًا سماه «البيان» وخرج على دين الدولة داعيًا

الناس إلى دينه. ولم يتح للباب أن يتصل بالناس ويدعوهم بنفسه فإنه كان — حتى قتل سنة ١٨٥٠م — سجينًا معظم الوقت. فأخذ يؤلف الكتب المذهبية وهو سجين، بينما أخذ أتباعه يدعون له ولمذهبه في حماسة وقوة، حتى استطاعوا القيام بثوراتٍ مسلحة وأحرجوا الحكومة. وقد أخذ أتباعه يزدادون، وساعد على ذلك أن من الشيعة من يرى أن للإمام المهدي «أربعة أبواب» يتصل بواسطتهم بأتباعه المؤمنين أثناء «الغيبة الصغرى». وقد نادى «الشيخية»، وقد تعلم «الباب» على إمامهم، بوجود «واسطة» بين الإمام المستور وأتباعه في كل زمان.

على أن ميرزا علي محمد لم يقنع بما ذهب إليه من أنه واسطة بين المؤمنين وإمامهم، بل ذهب أبعد من هذا (بالاتر رفت) فسمى نفسه «النقطة العليا» أو «نقطة البيان» أو «النقطة الأولى» ثم «القائم» و«شجرة الحقيقة» و«ذات الحروف السبعة» — حروف علي محمد — ثم «حضرة الأعلى» وغير هذا من الأسماء. وازداد أصحابه غلوًّا فتسمى بعضهم بـ «الله» وسموه هو «خالق الآلهة» (خدا آفرين). وحين أدرك علي محمد أنه أخطأ إذ حسب نفسه «الباب» وأنه أعلى قدرًا من أن يكون «بابًا» أصبح لقب الباب ولا حامل له فخلعه على أخلص أتباعه الملا حسين بشرويه، فسماه البابية «جناب الباب» وسماه بعضهم «جناب باب الباب».

ولما ازداد غلوُّ «البابية» وخُشيت فتنتها رأى ناصر الدين شاه أن يقتل «الباب» فقتلوه سنة ١٨٥٠م. وخلفه ميرزا يحيى الذي هرب إلى بغداد وسمى نفسه «صبح الأزل» ولكنه لم يكن قويًّا واضطره أخوه حسين الملقب «ببهاء الدولة» إلى الاعتكاف والصمت وانفرد هو برياسة المذهب وأصبح أقوى رجل فيه. وفي سنة ١٨٦٣م ادَّعى بهاء الله أنه هو الذي «يظهره الله» ودعا البابيين كافة ليستجيبوا له فاستجابت كثرتهم. ولكن صبح الأزل وصحبه عصوا، ومن ذلك الوقت انقسمت البابية إلى فرقتَين: «الأزلية» أو «البيانية»[١٢] و«البهائية» نسبة إلى بهاء الله. وكان الأخوان قد انتقلا من بغداد إلى إستنبول ثم إلى أدرنة (أرض السر) وهناك حدث الانقسام فنفت الحكومة العثمانية صبح الأزل إلى قبرص حيث مات سنة ١٩١٢م، ونفت بهاء الله وأتباعه إلى عكا حيث مات سنة ١٨٩٢م فخلفه ابنه «عباس أفندي» الذي استطاع أن يكسب للمذهب أنصارًا في أوروبا وأمريكا.

[١٢] نسبة إلى كتاب البيان.

والذي يهمنا في هذا الحديث هو أدب البابية لا دينها؛ ولذا فإنا نترك موضوع الدين للأدب فنتحدث عن شاعرة من شعراء البابية.

(٨) قرة العين

كانت قبلة الأنظار وموضوع الحديث لدى الناس، فقد كان لها من الجمال والكمال وعلو الهمة وسلامة المنطق والقدرة على الحديث والإبداع في الشعر ثم الحماسة التي لا توصف للمذهب البابي ما جعل الناس ينظرون إليها ويعجبون بها ويشفقون عليها. سمع بها ناصر الدين شاه كما سمع بها الناس فأعجبه ذكرها، وراق له أن يستمع لها، فطلب أن يلقاها في الوقت الذي اشتد فيه طغيان البابية وسددت الدولة قواها للقضاء على حركتهم، واقتادت جماعة منهم إلى طهران لتقتلهم جهارًا حتى يكون مقتلهم للناس عظة وعبرة، فأتوا بها إلى الشاه من محبسها، فدخلت عليه غير هيابة ولا وجلة، مؤمنة برسالتها، معتزة بما تعتقد أنه الحق، فحدثته واستمع إليها وطال استماعه. فلم يقوَ الشاه الذي أمر بقتل البابية قتلًا وتعذيبهم عذابًا لم يره أحد، إلا أن ينظر إلى وزرائه وقد أحاطوا به ليأمرهم ألا يقتلوا هذه السيدة التي سحرته ببيانها وثباتها وحلو حديثها:

لقد أعجبتني؛ دعوها تعيش.

ولكن السياسة هي السياسة وقد اقتضى الأمر أن تقتل قرة العين، فلم يكن من الحكمة أن يخلي سبيلها، وهي أخطر الدعاة على الدولة ودينها، في الوقت الذي يقتل فيه من ليس له في الدعوة مثل شأنها، فقادوها إلى الجلاد وأمروه أن يلقي بها حية في النار، حتى تلقى بعض ما لقيه أصحابها من العذاب. وينظر الجلاد إليها فلا يقوى على أن يطعم هذه السيدة الفذة النار، ولكنه لا يجد مفرًّا من أن ينفذ فيها حكم القضاة، فإنه لا يملك غير التنفيذ، ويحاول إلقاءها حية فلا تطاوعه يداه، ويراها تعينه في شجاعة وجلد وعزة على ما لا يستطيع أن يقدم عليه، فيتراجع ويفكر ويدبر في لحظة لا سعة فيها لتدبير أو تفكير، ثم ينقض الرجل، وقد فقد وعيه، على السيدة الجميلة التي امتلأ قلبه شفقةً ورحمة عليها فيخنقها بيديه حتى لا تتعذب في النار وحتى تصلاها جثةً هامدة قد خلت من هذا الروح المتوثب الذي لم يكن يعرف غير القوة فيما يعتقد أنه الحق والذي أقدم على جلاده رافع الرأس، متزن الخطى، ثابت الجنان.

نشأت هذه السيدة في بيئةٍ دينية، فأبوها من رجال الدين وعمها من أشد شيوخ الدين حمية ومن أكثرهم سخطًا على الشيخية والبابية، ولكنها وجدت في عمٍّ ثالث لها ما

شجعها على المضي في درس علوم الدين متجهة نحو المذهب الشيخي الذي كان هذا العم يميل إليه. ولم يرَ أبوها بدًّا من أن يهيئ لها وسائل التحصيل، فقد كان لها من الذكاء والاجتهاد ما لم يُتَح للسيدات في ذلك العهد، فأرسلها إلى كربلاء حيث كانت مدرسة الشيخية وعلى رأسها السيد كاظم تلميذ الشيخ أحمد الأحسائي. وكان السيد كاظم يحاضر تلاميذه ويُبين لهم صدق ما ذهب إليه شيخه من وجود «واسطة» بين الإمام والمؤمنين في كل زمان، مضيفًا إلى هذا أن «الواسطة» سيظهر قريبًا، وأن ظهوره موقوت بموت السيد كاظم نفسه. وكان من بين الحضور شابٌّ متحمس يتطلع إلى أستاذه في اقتناع وإيمان. ومن وراء ستار جلست الفتاة التي رحلت من قزوين لكي تستمع إلى درس السيد وكلها آذانٌ مصغيةٌ واعية لما يقول. أما الشاب فهو السيد حسين بشرويه (الذي لقبه صاحب الدعوة بالباب فيما بعدُ، والذي يسمى في كتب البابية جناب الباب أو جناب باب الباب) وأما الفتاة فهي زرين تاج التي اشتهرت فيما بعدُ بـ «قُرَّة العين» أو جناب الطاهرة والتي كان يسميها «الباب» فاطمة في بعض كتبه.

ومات السيد كاظم وسافر تلميذه بشرويه إلى شيراز لعله يلقى «الواسطة» المنتظر، وكتبت إليه قرة العين أن يبشرها باسم «صاحب الظهور» وأن يحدثها عنه إذا هو لقيه. واتصل بشرويه بـ «الباب» وأطلعه على خطاب الفتاة التي تنشد وجوده وتنتظر «ظهوره»، فأعجب بها وراقه ما رأى من كتابتها فجعلها من بين الحروف «الحية» الثمانية عشر التي تكوِّن «الوحدة الأولى» من المذهب البابي. وكتب بشرويه إليها ينبئها بظهور «الباب» وبما بلغت من منزلة عنده. فآمنت بما سمعت وأصبحت من أشد دعاة البابية حماسة.

وكانت قرة العين في ذلك الوقت تجلس في مسجد كربلاء من وراء ستار قد تجمَّع التلاميذ أمامه فكانت تتحدث إليهم حديث الأستاذ الراحل، ولكنها زادت عليه أن نقلت إليهم بشرى ظهور «الواسطة» وأنه «الباب» في شيراز. وأخذت تدعو إليه والناس يستمعون إليها ويتكاثر عددهم يومًا بعد يوم. ويخاف الوالي من ظهور الفتنة في كربلاء ويحاول أن يقبض على قرة العين ولكنها تهرب إلى بغداد فتسرع إلى بيت المفتي وتوضح له مذهبها وتجادل عن رأيها تريد أن تدخل الرجل فيه، وأن تظفر بالسماح لها بأن تلقي دروسها وتبثَّ دعايتها في المسجد. ولكن مفتي بغداد يخاف الفتنة كما خافها والي كربلاء فيبصِّر الحكومة العثمانية بمغبة ما تدعو إليه فيأمر الوالي بإبعادها فتخرج إلى كرمانشاه. وكانت في رحلتها تدعو الناس، كلما استطاعت التحدث إليهم، إلى الدين الجديد، ودخل الكثيرون فيه. ولكن بعضهم أشفق على الدين من دعاية سيدةٍ محجبة؛

فإن هذا عمل الرجال، فلم يكن الإيرانيون قد ألفوا أن تقوم في وسطهم سيدة تدعوهم إلى مثل هذه الدعوة، فكتبوا إلى «الباب» مستنكرين من قرة العين ظهورها أمامهم وتحدثها إليهم بصوتٍ عالٍ. فبعث الباب إليهم كتابًا مثنيًا على جهادها مزكيًا إيَّاها مسبغًا عليها لقب «جناب الطاهرة» فندم الشاكون على ما شكوا. ومن ذلك الوقت ازدادت نظرة البابيين إليها علوًّا وأصبحت السيدة الأولى في المذهب.

وبلغت همدان فلم تقنع، كما يفعل سائر الدعاة، بدعوة الناس. إنما رأت أن تقنع الشاه نفسه بالدين الجديد كي تدخله فيه. وكان يجلس على العرش حينذاك محمد شاه، وكان ساخطًا على من يتحدث في الخروج عن مذهب الدولة الرسمي أشد السخط، فإنه لم يكن قد استراح بعدُ من إخماد حركة الإسماعيلية، وكان يحاول أن يقضي على فتنة البابية التي بدأت في الظهور، وسمع أبوها بما تقصد إليه فخاف عليها أن يقتلها الشاه إذا هي حدثته بمثل ما عزمت فبعث جماعة من أتباعه إلى همدان ليحملوها إلى بيتها في قزوين.

هناك يزوجها أبوها من ابن عمها المجتهد الذي لا يألو جهدًا في محاربة البابية. وكان الولد كأبيه من أشد الناس سخطًا على بدعة «الباب» ومن يدعو إليه. فلم يكن زواج قرة العين موفَّقًا ولم يدم طويلًا، واضطرت أن تهجر بيت زوجها وأن تعود إلى بيت أبيها الذي ودَّ لو شغلها البيت والولد عما هي فيه من حماسة للدعوة البابية. والحكومة في ذلك الوقت ترقب حركات قرة العين وتلاحظ ما يكون من أمرها بعد الزواج فلما عادت إلى أبيها اشتدت الرقابة عليها وأوجست الحكومة منها خيفة. ويزداد موقف السيدة سوءًا بمقتل عمها المجتهد فقد قتله جماعة من البابية الذين دخلوا الدين الجديد بدعوة منها وهي في طريقها إلى بلدها، فتتطلع الأنظار إليها، وتتناقل الألسن اتهامها بالاشتراك مع قتلة عمها، ويثور الشيعة، ويلقبون القتيل «بالشهيد الثالث»، وتقبض الحكومة على قرة العين، ولكن تثبت براءتها من دم عمها فيطلق سراحها، ولو وجد حاكم قزوين شبهة يستند إليها للإيقاع بها لما تردد. أما الجناة فقد سيقوا إلى طهران فكانوا أول قتلى البابية.

وتغادر قرة العين قزوين، حيث لا يحلو العيش بعد الذي كان، وتسافر إلى خراسان وتلقى «الباب» في بدشت فتزداد به ولوعًا. وبعد قليل يُقبض على «الباب» ويُقتل، وترحل هي من بلد إلى بلد حتى تُحمَل مقبوضًا عليها إلى طهران، فتُحبس في بيت حاكم المدينة، ولكنها كانت تقابل من تشاء من الناس. ويأمر السلطان بأن يراها فيتحدث إليها ويعز عليه قتلها فيقول دعوها تعيش، ولكنها تقتل بعد حين.

وكانت قرة العين، إلى جانب نشاطها في الدعوة البابية، شاعرة يتناقل البابيون أشعارها ويروونها في إعجاب وإكبار. ولو أن الناقد لا يستطيع أن يغفل القَصص الكثير الذي حيك حول هذه السيدة وما جاء في هذا القصص من شعر ينسب إليها. ولها ديوانٌ صغيرٌ مطبوع. وكانت تبدأ أشعارها باللغة العربية ثم تكملها بالفارسية والعربية الغريبة معًا ومن ذلك قولها:

لمعات وجهك أشرقت وشعاع طلعتك اعتلى،[١٣]
لم لا تقول «ألست بربكم» فإنك، بلى بلى.
إن صدى «ألسْتُ» ليحيي على الأرض دوي ما نلقى من البلاء،
لقد أقمت على باب قلبي خيمةً لجيش الغم وخدم البلاء؛
كفاني عشق هذا الجميل الذي حين صُلِّت عليه البلاء
قابله نشيطًا مقهقهًا قائلًا «أنا الشهيد بكربلاء».
إنه حين سمع نواح موتي أعدَّ لي عدتي وجهازي
«فمشى إليَّ مهرولًا وبكى عليَّ مجلجلًا».
ماذا لو أضأت قلة «طور» قلبي بنار الحيرة،
«فسككته ودككته متدكدگا متزلزلًا»[١٤]
إن صدى «الصفير المهيمن» يبلغ أقدام مائدة عشقه من خيل الملائكة
وإنه ليصيح: الصلاة أيتها الفرقة البائسة.
أتستطيع صدفة من سمك الحيرة، مثلك، أن تأمل الغناء في بحر الوجود،
ألا فاجلس «كطاهرة» واستمع الحوت يردد «لا».

ومن أشعارها:

«جذبات شوقك ألجمت بسلاسل الغم والبلاء.»
من حطمت قلوبهم من عشقك وفدوك بالروح ولاء

---

[١٣] احتفظنا بأبياتها العربية كما هي وترجمنا أبياتها الفارسية نثرًا.

[١٤] إنك قوَّيت قلبي بالمعرفة وأوحيت إليه بنشاط وحماس ثم سحقته وأخضعته بالحب، أليس من الخير أن تضيئه الآن كما أضاءت على قلة الطور آيةُ ﴿إِنَّنِي أَنَا اللهُ﴾.

إذا حلا لحبيبي أن يقتلني وأنا بريئة
«لقد استقام بسيفه فلقد رضيت بما رضي»
لقد زارني هذا الجميل في فراشي وقت السحر
«وإذا رأيت جماله طلع الصباح كأنما»
إن زلفه المسكي هو الذي يذكي نافجة خُتن،
وإن سحر عينَيه حطم الدين الذي حاربه الكفار عبثًا.
يا من غفلت عن الخمر والحب من أجل العابد الزاهد
ما حيلتي معك؟ وأنت ترى في خلوص نية الأصفياء، الكافر الجاحد.
إنك لا تعنى بغير زلف حبيبك وحصانك والسرج المعرق،
ولقد قضيت العمر منكرًا «المطلق» غير مبالٍ بالفقير والمسكين.
ليكن لك ملك الإسكندر وجاهه ولي طريق القلندري (الدرويش) ورسمه.
فاغتنم ذلك ما حلا لك، أما أنا فهذا يكفيني ولو ساء.
واهجر منزل «نحن وأنا» واختر لك وطنًا في فلك الفناء.
«فإذا فعلت بمثل ذا فلقد بلغت بما تشاء.»

(ب) النثر

أما النثر فقد أخذ طابعًا جديدًا في سهولته ووضوحه وانتقاء الألفاظ التي تعبر عن المعنى المقصود بغير تكلف أو الْتواء. ولا شك أن الكتَّاب الذين استخدموا الجرائد لنشر ما يكتبون قد أخذوا عن كتَّاب الغرب من فرنسيين وإنجليز أسلوبهم السهل وأفكارهم الجديدة عن الحرية وحق الشعب في أن يحكم نفسه وأن تكون الحكومة منه وأن يكون مصدر السلطات. وقد شاعت هذه الآراء في كتابات الجرائد التي كانت تصدر في خارج إيران باللغة الفارسية.

ومن أبرز الكتاب في هذا القرن الذي نتحدث عنه رضا قولي خان الذي كان أول مدير للجامعة، والقائمقام الذي تحدثت عنه بين الشعراء باسم ثنائي.

(١) رضا قولي خان

هو أحد أفراد آل كمال أبناء الشاعر الشيخ كمال خجندي الذي عاصر «حافظ الشيرازي» والمتوفى سنة ١٣٨٩هـ في تبريز التي اتخذها مقامًا لأسرته.

وكان جده إسماعيل كمال بك كبير أعيان جارده كلاته من نواحي هزار جريب، وكان يدين بالولاء للقاجاريين فقتله زكي خان الزندي لأنه لم يخضع له. وقد روى رضا قولي خان حادث مقتل جده غدرًا وخيانةً في كتابه سفارة خوارزم (سفارتنامة خوارزم) (ص١٣٣-١٣٤، طبعة بولاق) فقال:

«وكان أهالي هذه الولاية (جارده كلاته) ميَّالين إلى الأسرة العلية العالية القاجارية منذ خرج بها السلطان محمد حسن خان (كشورستان) بن فتح علي خان القاجاري القوانلوي. ولما ولي كريم خان سلطنة إيران رفض أهالي جارده كلاته الخضوع لقواده لأنهم أحبوا القاجاريين وأخلصوا لهم، وكان من جملتهم جدي محمد إسماعيل بك المشهور بإسماعيل كمال الذي كان رئيس الرؤساء لهذه الجماعة، فلم يذعن لزكي خان، ابن عم كريم خان الوكيل (وكيل خدمت) فأخذ زكي خان يضيق عليهم حتى تجمع واحد وأربعون من رؤسائهم في جهةٍ محكمة وأخذوا يذودون عن أنفسهم فبعث إليهم رسالةً وأقسم على القرآن المجيد قائلًا: تعالوا عندي فإني لن أقتل منكم أحدًا. فخدعهم هذا القَسَم واطمأنوا وخرجوا من الحصن. فأطلق زكي خان سراح واحدٍ منهم، تبريرًا لقسمه، وأمر بقتل الأربعين وأن تُبنى من جماجمهم منارة تخلد ذكر هذه الواقعة. فطالب جدي إسماعيل أن يجعل رأسه فوق الرءوس جميعًا لأنه كبير القوم. فعمل زكي خان بوصيته. ولا تزال المنارة باقية حتى اليوم. فلما سمع «الوكيل» بهذا غضب ...»

والتحق محمد هادي خان — ابن إسماعيل — بخدمة جعفر قولي خان قاجار، فلما مات الأمير التحق بخدمة أغا محمد شاه وصار خازنه وكاتم أسراره. وفي سنة ١٨٠٠م بينما كان محمد هادي يحج إلى مشهد أتاه نبأ مولد ابنٍ له فعاد إلى خراسان مسرعًا وسمى المولود رضا تيمنًا باسم الإمام الذي كان يزور مشهده. وولي فتح علي شاه العرش فجعل محمد هادي ملتزمًا للخراج في فارس، ولكن الأجل لم يمهله فتوفي تاركًا وراءه ولده سنة ١٨٠٢م. وانتقل الطفل اليتيم إلى طهران ثم إلى مازندران حيث عُني به بعض أقاربه في بارفروش، وشبَّ الطفل فرحل إلى فارس حيث أخذ يتلقى العلم على مربٍّ فاضل هو محمد مهدي خان شهنه. فلما أتم الدرس التحق بوظيفة في شيراز مستظلًا بنفوذ والي خراسان الذي كان يرعاه ويشجعه. وكان رضا ينفق وقت فراغه في القراءة والكتابة وقرض الشعر، وقد اتخذ لنفسه لقب شاكر ثم جعله «هدايت» فيما بعدُ.

وجاء فتح علي شاه إلى شيراز فقدم إليه رضا فأحسن استقباله، وكان يعرف ما لآبائه من طيب الصلات بالبيت القاجاري، وأنعم عليه بلقب أمير الشعراء وأمره

بأن يحضر إلى البلاط في طهران، ولكن المرض يحول دون ذهاب الشاب الطموح إلى العاصمة. ويموت فتح علي شاه ويليه على العرش حفيده محمد شاه، فيثور عليه والي خراسان وأخوه، وكان رضا قولي خان يعمل عندهما، ويخمد السلطان الثورة وتتوثق الصلة بين رضا والوالي الجديد.

وتتاح الفرصة لرضا من جديد؛ فإن شهرته تسبقه إلى طهران وقد أوفد إليها في عملٍ ديواني، فرحَّب به الوزير حاجي ميرزا آقاسي وقدَّمه للسلطان الذي سُرَّ به وبما له من وافر الذكاء وواسع العلم وأدب الحديث؛ فأمره بالإقامة في طهران ونصبه رائدًا لابنه عباس ميرزا نائب السلطنة (سمي باسم جده)، وأجزل له العطاء وخلع عليه إقطاعات من ماله الخاص، ولقبه بلالا باشي (الرائد). ويموت السلطان عام ١٨٤٨م فلا تكون الظروف مواتية للأمير الذي يربيه؛ ويضطر عباس ميرزا إلى الهرب من طهران، ويلي الحكم ناصر الدين شاه، فيعتكف رضا ويقبع في داره منكبًّا على قرض الشعر والكتابة والتأليف، ولكن عزلته لا تطول؛ فإن السلطان الجديد يعفو عنه ويراه خير من يوفد سفيرًا إلى خيوه عام ١٨٥١م. وحينما عاد من سفارته عُيِّن مساعدًا لوزير المعارف ومديرًا لدار الفنون، فظل في منصبه هذا زهاء خمس عشرة سنة، عين بعدها رائدًا لولي العهد مظفر الدين وكان حاكمًا على أذربيجان. وبعد سنوات من الالتحاق بهذا الأمير استأذن رضا في العودة إلى طهران فأذن له، وهناك مرض ومات بين يدَي أبنائه في ٣٠ يونيو ١٨٧١م.

أعماله العلمية

ولرضا قولي خان آثارٌ علمية وأدبيةٌ كثيرة، منها ما هو نَشْر ومنها ما هو تأليف، ثم هناك الأشعار والرسائل:

المؤلفات

(١) «نژاد نامۀ پادشاهان إيراني نژاد» تناول فيه الملوك الإيرانيين الذين حكموا إيران، وقد جعله في ثمانية عشر فصلًا، ولخص في الخاتمة أهم حوادث التاريخ الإسلامي منذ حياة النبي عليه الصلاة والسلام حتى العصر الذي كتب فيه الكتاب. ثم ذكر المراجع التي أخذ عنها والتي ذكرها في حواشيه.

(٢) «فهرست التواريخ» وقد قدمه لناصر الدين شاه قبل سفره إلى خيوه. وقد طُبع جزء منه في طهران.

(٣) «أجمل التواريخ» وهو كتابٌ مدرسيٌّ ألَّفه لولي العهد الأمير مظفر الدين لخص فيه أحوال الملوك ابتداءً من البيشداديين حتى ناصر الدين شاه.

(٤) «سفارتنامۀ خوارزم» وهو من أحسن ما كتب بالنثر الفارسي وسنتحدث عنه على حدة.

(٥) «تتمة روضة الصفا»، وكان ميرخوند قد ألف روضة الصفا مؤرخًا لإيران وما حولها، فرأى رضا قولي خان أن يُتم هذا الكتاب فأضاف الجزء السابع وكان غير معروف، وقد جاء في أسطره الأولى ما يدل على أنه من تأليف ميرخوند وموضوعه تاريخ أبي الغازي سلطان حسين ميرزا وأبنائه وذلك حتى سنة ١٥٥٢م. وكان رضا معجبًا بهذا الكتاب فأتم حوادثه حتى بداية عهد ناصر الدين شاه، ورجع في كتابة هذه التتمة إلى مراجع لم تكن معروفة، منها تاريخ عبد الغفار القزويني، وروضة الطاهرين لطاهر محمد السبزواري، وتاريخ الصفوية لميرزا صادق الأصفهاني خازن مكتبة الشاه عباس. ورجع في كلامه عن عهد الزند والسنوات الأولى من عهد فتح علي شاه إلى كتاب ميرزا صادق. ومن ناحيةٍ أخرى كان في متناول يده وهو يكتب تاريخ إيران الحديث منذ بداية القرن التاسع عشر الوثائق الرسمية التي تُبين صلة إيران ببعض دول أوروبا وآسيا حينذاك. وقد سطر النص الكامل لبعض هذه الوثائق وعلق عليها. وهذا الكتاب الذي صيغ في أسلوبٍ سهلٍ رقيق يمد القارئ بمعلوماتٍ واسعة عن الجغرافية والتراجم والآداب. وقد قدمه لناصر الدين شاه في عشرة أجزاء، سبعة لميرخوند وثلاثة من تأليفه، وقد طُبع في مجلدَين كبيرَين بين سنتَي ١٨٥٣–١٨٥٦م في طهران.

(٦) «رياض العارفين» في تراجم الشعراء المتصوفة، وقد ذكر نُبذًا منه في سفارتنامۀ خوارزم.

(٧) «مجمع الفصحا» وهو من أهم مؤلفات رضا. وأهميته الخاصة ترجع إلى روايته للنصوص الشعرية وللتفصيلات الكثيرة التي أفادها من مؤلفاتٍ تاريخية وكتب تراجم من الأهمية بمكانٍ كبير. ويحوي الكتاب مقدمة في تاريخ الشعر الإيراني الذي لم يندثر بعد الفتح العربي، بل ظهرت بوادره في خراسان وبلغ درجةً لا بأس بها أيام الخليفة المأمون. ويقول إنه حدث في سنة ١٩٨هـ/٨١٣م أن قدم السيد أبو العباس المروزي إلى الخليفة قصيدة من الشعر الفارسي بها كلماتٌ عربية فأُعجب بها الخليفة وأمر

للشاعر بصلة ألف دينار. ويتحدث رضا عن الشعر الفارسي أيام الطاهريين والصفاريين والسامانيين والغزنويين والديلميين ثم السلاجقة، وقد جعله أربعة أركان: الأول في الشعراء من الملوك والأمراء وخصَّ صفحاته الأولى بأشعار ناصر الدين شاه، والثاني في الشعراء من سنة ١٧٣هـ/٧٨٩م حتى ٨٠٠هـ/١٣٩٧م، والثالث في الشعراء المتوسطين، والرابع في الشعراء المعاصرين. وامتاز الكتاب برجوع صاحبه إلى كتبٍ نادرة وبمعلومات لم يسبقه إليها أحد.

على أن الرغبة في الإحاطة بكل شيء جعلته يتورط أحيانًا في أخطاء كان يستطيع أن يتفاداها. وقد عاب عليه القزويني (محمد) في حواشي «جهار مقاله» عدة عيوب، منها أنه ذكر أن البهرامي الشاعر كان معاصرًا لسبكتگين ولكنه حدد وفاته في سنة ٥٠٠هـ/١١٠٦م وهو سهو واضح لأن سبكتگين مات سنة ٣٨٧هـ/٩٩٧م.[١٥] ومنها أنه غيَّر في قصيدة للأزرقي، اسم طغانشاه بن محمد (ألب أرسلان) بطغانشاه بن مؤيد لتكون القصيدة في مدح هذا الأخير؛[١٦] ذلك لأن معظم المؤرخين يجهلون طغانشاه بن ألب أرسلان محمد بن جغري بيك الذي كان حاكمًا لخراسان أيام ألب أرسلان وهو الذي مدحه الأزرقي. ولم يعنَ كتاب التذاكر بتحقيق شخصية هذا الحاكم وظنوا أنه هو طغانشاه ابن مؤيد آي ابه (٥٦٩–٥٨١هـ/١١٧٣–١١٨٥م)، ومن هؤلاء رضا قولي خان الذي لم يكتفِ بالخلط بين الأميرين بل صحح الاسم كي يستقيم مدح الأزرقي مع ما ذهب إليه بغير تحقيق.

عندما تحدث عن عثمان المختاري الشاعر الذي مدح ملكًا اسمه عضد الدولة لم يتحقق منه رضا خان فذهب إلى أنه عضد الدولة الديلمي الذي توفي سنة ٣٧٢هـ/٩٨٢م أي ما يقرب من ثمانين ومائة سنة قبل وفاة المختاري، وقد وضع صاحب مجمع الفصحا اسم مغيث الدين فناخسرو، وهو اسم عضد الدولة الديلمي، مكان معين الدين بن خسرو الذي مدحه المختاري.

على أن هذه المآخذ لا تنتقص من قدر الكتاب والجهد الذي بذله المؤلف لإحياء الأدب الإيراني الإسلامي، من نشأته حتى الزمن الذي كتب فيه. وقد طبع الكتاب في جزأين في طهران سنة ١٨٧٨م.

---

[١٥] ج١، ص١٧٣.

[١٦] ج١، ص١٤٥؛ والحواشي على جهار مقاله، ص١٧٢-١٧٣.

(٨) «فرهنگ أنجمن آراي ناصري» وهو آخر عملٍ علمي اشتغل به رضا، وكان قد قرأ قبل تأليف كتابَيه مجمع الفصحا ورياض العارفين دواوين الشعراء القدماء والمحدثين، وأخذ منهم ما يقرب من مائة ألف بيت ذكرها في كتابَيه، ورجع لكثير من المعاجم لفهم بعض هذه الأبيات فوجد في هذه المعاجم من النقص ما حمله على عمل معجمه هذا الذي رأى ألا يذكر فيه غير الكلمات الفارسية، ذاكرًا معانيها مؤيدة بما يستشهد به من الشعر الموثوق به. وقد قدم لكتابه بذكر ما كان من عمل السابقين عليه في هذا المضمار. وبعد ذلك بحث عن الكلمات الفارسية المعرَّبة أو التي أخذها العرب وعن المصطلحات الأجنبية التي دخلت اللغة، وما طرأ على الكلمات الفارسية والعربية من التغيير، ثم ذكر العبارات التي أساء فهمها علماء اللغة فعرَّفوها تعريفًا ناقصًا. وكتب فصلًا مفصَّلًا عن الأجرومية الفارسية. وقد قسم المعجم إلى قسمَين الأول يتناول الأسماء والصفات والثاني شرح المصطلحات تشبيهًا ومجازًا وأيَّد المعنى الذي ذهب إليه بأبياتٍ مختارة من دواوين الشعراء المتقدمين.

الأشعار

وله أشعارٌ كثيرة منها ديوانه، ويحوي أكثر من خمسين ألف بيت، ومن أشعاره بعض رسائلَ دينيةٍ مثل بحر الحقائق الذي قلَّد فيه سنائي، ومنهاج الهداية (هدايت نامه) وأنوار الولاية الذين قلد فيهما مخزن الأسرار لنظامي، ثم مفتاح الكنوز ومعراج البلاغة.

ونظم كتابا سماه «كلستان إرم» أو «بكتاش نامه» وهو نظم في أسلوبٍ سهل يحكي قصة عشق بكتاش بن حارث لربيعة بنت كعب والنهاية الحزينة لهذين العاشقَين.

النثر

وفي أثناء إقامته الطويلة في شيراز حصل على مخطوطٍ قديم به جزءٌ من أشعار منوجهري المتوفى سنة ٤٢٠هـ/١٠٢٩م فجد في البحث عن بقية أشعار هذا الشاعر وهو في فارس وطهران وأعد للطبع ديوانه أو بالأحرى ألفين وثلاثمائة بيت من شعره. وقد طبع في طهران بعد وفاة رضا. كما نشر «قابوس نامه» للأمير عنصر المعالي كي كاوس بن اسفنديار.

والحقيقة أن إيران لم تشهد في الحقبة التي نتحدث عنها عالمًا أديبًا خصص للبحث من الوقت والجهد مثل رضا قولي خان. وقد كان من التوفيق أن يكون على رأس أول

جامعة أُسست في إيران. فإن ثقافته الواسعة ورغبته في الإصلاح عن طريق الثقافة قد ساعدتاه على ألا يدخر وسعًا في تشجيع الناشئين من الأدباء وبعث المتفوقين من الشبان إلى أوروبا للتعلم في جامعاتها.

سفارتنامهٔ خوارزم

وإذا أردنا أن نتخذ مثلًا للكتابة في القرن التاسع عشر نجد أن كتاب رضا قولي خان «سفارتنامهٔ خوارزم» خير مثل على النثر الفني الفارسي حينذاك.

كانت خوارزم تابعة لإيران إلى حدٍّ ما، وكان ملوكها يبعثون الهدايا ويدينون بالولاء للملوك القاجاريين، وكان محمد أمين خان، والي خوارزم، قد أراد التقرب من محمد شاه القاجاري فبعث إليه بأمير من البيت المالك، كان التركمان قد أسروه، وأرسل معه رسولًا من خيوه يحمل الهدايا وخطابًا وديًّا للشاه حسب ما جرى به العرف بين البلدَين. وسُرَّ محمد شاه لعودة قريبه الأسير، ورحب بالهدايا التي بعثها إليه والي خيوه وابتهج بخطابه إليه، ثم ردَّ عليه ردًّا جميلًا وخلع عليه لقب ملك خوارزم (خوارزمشاه). ومات محمد شاه وخلفه ناصر الدين شاه فلم يرسل ملك خوارزم سفيره مهنئًا السلطان الجديد بولايته، ولكنه بعد قليل علم بمقتل حسن خان سالار أحد زعماء ثورة خراسان، فخشي أن يسترسل في غيه فيلقى ما لقي صاحبه، فبعث بضابطه آتانياز محرم يهدي ناصر الدين جياد الخيل والصقور. ورأى رجال السلطان أن الرسالة التي يحملها الرسول ليست معبرة عن صادق الولاء. ورأى الوزراء أن يوفدوا إلى خيوه سفيرًا مثقفًا ذا مركزٍ ممتاز لكي يعبر لملكها عن استياء الحكومة الإيرانية من رسالته، ولكي يستميل هذا الملك إلى إيران ويعيد الصلة بينه وبين الشاه إلى ما كانت عليه من ولاء وود وينتهز فرصة وجوده فيعمل على إطلاق سراح الرعايا الإيرانيين الذين كان التركمان قد اختطفوهم من خراسان ومازندران وباعوهم كما يباع العبيد في خيوه.

واختارت الحكومة رضا قولي خان؛ وأعطوه ألفَي تومان[١٧] لنفقات رحلته، وهدية للملك، بندقية وغدارتَين على أن يقدمهما كهديةٍ شخصية.

وأدى رضا قولي خان سفارته وعاد فرفع إلى ناصر الدين شاه تقريرًا عنها هو هذا الكتاب الذي نتحدث عنه؛ سفارتنامهٔ خوارزم.

---

[١٧] عملةٌ فارسية.

وقد بدأ رضا كتابه بمدح السلطان ثم بيَّن كيف استعدَّ لرحلته وأقام خارج بيته لإعداد ما يحتاج إليه، وفقًا للرسم عندهم إذا قصدوا رحلةً بعيدة، ووصف مشاهد جبال البرز ودماوند والولاية التي سميت به إلى أن حدثنا عن لقائه لوالي خيوه خوارزمشاه؛ محمد أمين خان:

ذكر ملاقاة محمد أمين خان والحديث معه

«وقد ترامى إلى سمع الخان ما طلبتُ عن أسرى الإيرانيين فبعث في طلب آنا نياز محرم، رسوله الذي عاد معي من دار الخلافة (طهران)، وكان في ذلك الوقت قائمًا على معاملات كهنه أوركنج. جاء إلى خيوه، وجعله ثالثنا، وأخذ يستوضحه ما أشكل عليه. وبعد عدة أيام من مجيء محرم بعث في طلبي محدِّدًا موعدًا لم أخبر به، وكان العلماء والأمراء قد حضروا في أبهى زينة، وكنت مضطرب المزاج ولم يكن في وسعي أن أذهب إلى هذا الجمع الحافل، فاعتذرت بعلَّتي وقلت إنني لا أقدر على تلبية الدعوة فقد تجرعت مسهلًا، وليس في طاقتي العبور فضلًا عن الحضور.

فجاءني رسولٌ آخر يقول إن خان الحضرة يعني خوارزمشاه ينتظر حضوركم، وإن أعيان المملكة يرمقون طريقكم. فقلت إني غير مستعد وقد كان عليكم إخباري بالأمس إذا كنتم تريدون دعوتي اليوم، ولو علمت لما تجرعت المسهل فإني اليوم أجدني غير قادر على الخروج وقد بدأت أشعر بأثر الدواء.

والخلاصة أن المجلس قد انفضَّ، وأنهم حملوا عذري على الكبرياء و«التفرعن» والتجلل، ورموني بالجسارة وإساءة الأدب؛ لأن حكم الملك في هذه الولاية بمنزلة الوحي لا يخالَف. ولكنهم سمحوا لي، حين يتحسن حالي ويصحُّ مزاجي، أن ألتمس المقابلة.

وبعد بضعة أيام، وكان الخان في حديقة أنگور نيك المشهورة بانگريك،[١٨] التمستُ المقابلة وصحبت آتا نياز محرم. فلما دخلت حيَّيتُ الخان فحياني. وبدأ يسأل باللغة التركية وكان معه ترجمان ديلمي لأنه تظاهر بعدم فهم الفارسية، فأنكرت معرفتي التركية لينقل الوسيط الحديث بيننا. فسألني عن أيام اعتكافي وكيف أمضيتها. فقلت: أمضيتها متراخيًا محمومًا، ولم يكن لديَّ طبيب يداويني والمدينة التي ليس بها طبيب

---

[١٨] أي العنب الطيب.

هي عند الحكماء بعيدة عن التمدن ولا تروق لهم. قال: فكيف برئت بعد سقم؟ قلت: بما دبرت لنفسي من دواء وافق قبول القضاء. قال: أفي إيران وطهران كثرة من الأطباء؟ قلت: نعم، في كل شارع ومحلة عيادات يطرقها أهل البلاد والغرباء فيصحون بعد مرض، ويتقاضى معظم أطباء هذه العيادات أجورهم من السلطان، ثم إن في كل فوج من أفواج الجيش القاهر طبيبًا يصاحب الفوج في السفر والحضر، وهناك أطباء يعيِّنهم الديوان الأعلى مهمتهم تسجيل أسماء الأطفال وإجراء ما يلزمهم لدفع مرض الجدري عنهم، حتى لا يصابوا بالعمى. فتعجب الخان من روايتي وتحيَّر من انتظام الأمور في إيران. قلت: وأفواج الجيش مائة ألف لكل فوج طبيب، ومن هؤلاء الأطباء ميرزا علي نقي الذي كان طبيب فوج الأفشار، وهو اليوم في خيوه لا يجد لنفسه عملا.»

وهكذا استثار رضا قولي خان فضول خوارزمشاه فسأله عن أفواج جيش إيران، فأجابه السفير إجابةً مفصلة حيَّرته. فقال الخان: لسنا بجاهلين أحوال إيران وسلاطين قاجار وقيزل باش، ونحن نعرف أحوال بلادكم أيام فتح علي شاه ومحمد شاه رحمهما الله. فأخذ رضا يبين له حالة الجيوش أيام هذين السلطانَين وما هي عليه أيام ناصر الدين شاه من كثرة العدد والعُدد الحديثة وحسن النظام والتناسق بين الضباط على مختلف رتبهم وبين الجند، إلى أن قال:

«وقد علم رسولكم آتا نياز محرم بعض ما ذكرت ورأى ميدان المعسكر السلطاني الذي يحوي طابقَين في كل طابق أربعمائة غرفة لسكن الجند، وأمام كل غرفة مدفعان مجهزان بأدواتهما من عرادات وبارود وذخيرةٍ أخرى، فإذا كنت لا تعتقد في صحة ما أقول فسله يبين لك الصحيح من السقيم.»

«وهناك اثنا عشر ألف رجل، على عدد الأئمة الكرام، يقيمون في معسكرهم بدار الخلافة ويتدربون صباح مساء، وينقدهم رجال القصر أجورهم كل شهر. ثم إنهم يسرحون بعد مدة ويحل محلهم غيرهم. أما هم فيعودون إلى بلادهم ويشتغلون بما يهيأ لهم من أعمال.»

وقد كان الخان يسمع حديث السفير «وهو يتفكر ويتدبر، وكان من فرط غيرته ونهاية حيرته يرفع يديه إلى صدره ويصيح ثلاث مرات «يا حافظ». لقد ألجأه الفزع والجزع إلى الله الحفيظ.»

ويرفع الخان رأسه ويسأل السفير عن عمر السلطان فيقول السفير إنه ولد في السادس من صفر سنة ١٢٤٦هـ/٢٨ يوليو ١٨٣٠م، فهو في الثانية والعشرين، وإن المنجمين قد

تنبئوا بأنه سيحكم أربعين سنة محاطًا «بالحشمة» والجلال. فيقول الخان إن السلطان إذن شابٌّ جاهل. فيجيب السفير بأنه شابٌّ كحظه السعيد وإنه ناضج الروح وله تجارب الشيخ الكامل، وإنه ليس جاهلًا، كغيره من الملوك، فهو عالم بالفطرة وعقله هبة من الله. وهو من ناحيةٍ أخرى قد تحلى بالكمال صورةً ومعنًى وتخلى عن النقص ظاهرًا وباطنًا. وهو منذ ألقي إليه بعبء الملك قد صرف الهمة إلى الطاعة والعبادة فهو يتضرع إلى ربه ويخشع. وفي كل ليلة، بعد تلاوة الأوراد والأذكار، توقد في غرفته الشموع المنصوبة على عمدٍ مطعَّمة بالجواهر، فليحترق بها أعداؤه كما يُحرَق الفراش حول النار، وتوضع أمامه كتب الأخبار والأحاديث ودفاتر القصص والتواريخ. فينفذ بصره إليها ويتأمل فيها، ويفيد من سير الأولين حكمة وعلمًا. وهو يشتغل بدراسة أحوال الأقاليم السبعة فهو يعرف عن ديار الفرنج والروم والروس والهند وتوران أكثر مما يعرف أهل هذه البلاد. وقد كان يدل سفيره قبل سفره على الطريق الذي يسلكه مبينًا له المنازل التي فيها الماء الحلو والأخرى التي لا يُشرب ماؤها، فلما اجتاز السفير الطريق رأى صحة حديث السلطان.

وكان الخان يتأثر بهذا الحديث ويصيح: التوبة التوبة، والحفيظ الحفيظ.

وبعد أن يتحدث رضا عن ناصر الدين شاه وبأنه أشرف ملوك الأرض طرًّا، وأنه أكثر أصالة ممن تقدمه من آل قاجار، لأنه ملكي النسب من ناحيتَي أمه وأبيه، ينتقل الحديث إلى العداوة بين خوارزمشاه والسلطان.

قال ملك خيوه إنه بعث آتا نياز محرم سفيرًا إلى طهران كي يحمل إلى السلطان إخلاصه وصداقته، وكذلك بعث السلطان رضا قولي إلى خوارزم سفيرًا، وفي هذه الأثناء يرى خوارزمشاه جيوش إيران تسير نحو سرخس واستراباد وهذا لا يتفق والشعور بالصداقة بين حاكمَين.

فأجاب رضا بأن سير هذا الجيش يهدف إلى إقرار الأمن عند الحدود وإلى رفع غائلة التركمان. «وهذه التعبئة لا تمس بلادك ولا من يخضع لك من القبائل.» وأما بلوغ النواب حسام السلطنة سرخس «فإنه واضح أن هذا البلد لا يدين لك بالولاء، مثله كمثل مرو، وأنهما أصبحا بؤرة للفتن، ولو عرف أن أهل سرخس من رعاياك لما سار إليهم أحد. ومن ناحيةٍ أخرى فإن هذه الحملة لم تُسيَّر بأمر وزراء إيران، إنما أقدم عليها حسام السلطنة بإلحاح خواقين خراسان. والدليل على أن الشاهنشاه لا يعرف أمر هذه الحملة أنكم حين عرضتم سحب جندكم إذا انسحب عسكر حسام السلطنة، قَبِل هذا أن ينسحب. ولو كان يستمد الأمر في هذه الغزوة من السلطان، «روحنا فداه»، لما تراجع بهذه السهولة.»

ثم يقول رضا: وحين سار حسام السلطنة نحو سرخس لم ينم أهل خوارزم ليلهم ... ولو لم يكن هناك مراعاة للمصافاة والصداقة من قبل السلطان «روحنا فداه» لدخل الجند سرخس بإشارةٍ واحدة، ولجعلوا عاليها سافلها. ثم يحدث الخان عن الوضع السياسي لخوارزم فهي من ناحية عرضة لغارات أهالي بخارا ومرو وهراة، وهي من ناحيةٍ أخرى عرضة لغارات الروس. ثم ينبهه إلى أن حدود خوارزم قريبة من استراباد وبقية الحدود تلتقي عند دره كز وخراسان. وينصح الخان أن يتفكر فيما هو أجدى عليه. فمن الذي يستطيع عونه إذا أعوزه المدد؟ ويقول له إذا رأيت حكومةً أجنبية تعرض عليك صداقتها فاعلم أنها تقدم إليك ما يتفق مع مصلحتها، والدولة التي هي أقرب إليك صديقة لأمير بخارا وهو عدوك، وأقرب دولة إلى بخارا تتودد إليك وهي لا ترجو غير مصلحتها وضرب المسلمين بعضهم ببعض. مصراع.

من أي طرف يكون القتل (قتل الكفار) فالفائدة للإسلام.

«إن من بيده الأمر في بلدك لا يفكرون في واجبهم، ولا ينظرون إلى خير الدولة، وهم يبذرون بين المسلمين الشقاق والنفاق حتى أصبحوا في عين المسلمين لا يساوون حبة شعير. إن أهل إيران يسافرون إلى كل أمة، من ترك وروس وهند وفرنج، يذهبون ويعيشون أعزاء ويعودون بالعافية، إلا في بلادكم فإنهم يُنهبون ويفتح رجالك أبواب الإيذاء والإجرام في وجوه أهل القبلة. وذلك مع أن لنا قرآنًا واحدًا وقبلةً واحدة ورسولًا واحدًا وإلهًا واحدًا، ولم يأتِ في آيةٍ أو حديثٍ شيءٌ مما تفعلون.»

فأجاب الخان بأن علماء الدين في بلده يقولون إن سبَّ الشيخَين (أبي بكر وعمر) كفر، وجزاء الكافر معلوم. وقد ابتدع أهل إيران البدع وسبُّوا أكابر الصحابة ولعنوهم، ولذا فهم، بفتوى المفتين في بخارا وخوارزم، روافض كفرة، فلزم أخذ أموالهم ونهبها ثم لزم أسرهم.

فأجاب رضا قولي:

إنني من رجال بلاط ملك إيران وأتحدث بلسان الدولة. إنما تكون الأسئلة والأجوبة في أمور الدين مع علماء المذهب، وليس لي درايةٌ كبيرة بهذا البحث. فإذا كان المقصود تحقيق المذهب والبحث فيه لوجب بعث أحد القضاة أو المفتين. والواقع أن الحديث في هذا الموضوع قد دام سنوات وتبودلت فيه، بين الطرفَين، الرسائل والمقالات والكتب والخطابات ولم ينتج هذا كله شيئًا. مصراع.

هذا خيط بعيد الطرف.

وبعد أن تحدث رضا عن مذهب الفرس أيام الخلفاء وأنهم كانوا من أهل السُّنَّة والجماعة، وذكر الحرب بين علي ومعاوية ثم مقتل الحسين وقال إن هذا أوضح من الشمس، وبعد أن تحدث عن العباسيين وكيف اضطهدوا أئمة الهدى علنًا وخفية قال:

«وإذن فقد كان بين الخلفاء خلاف، ولم يكن العباسيون متفقين مع الأمويين في الرأي، ومع هذا فإن أهل السُّنَّة والجماعة قد اعترفوا بهم جميعًا وبأنهم أولو الأمر وخلفاء الله ورسوله.

وأما السبُّ والرفض فقد صدر أولًا عن معاوية وبني أمية في حق حضرة أمير المؤمنين أسد الله الغالب، فقد سبُّوه ولعنوه من فوق المنابر سبعين سنة، حتى منع عمر بن عبد العزيز هذا السبَّ. ثم كثرت المذاهب كما هو موضح في الملل والنحل. ظهر الخوارج والمعتزلة والأشعرية وطائفة الزيدية والإسماعيلية والأفطحية. ووجد الإمامية أن «الأمور خراب وأن البحار سراب» فعملوا بالحديث: «مثل أهل بيتي كمثل سفينة نوح من ركبها نجا ومن تخلف عنها غرق.» فركبوا سفينة الولاء لأهل البيت كي ينجوا من طوفان الخلاف.

أما قصة الرفض والسب فكانت في قديم الأيام وخاصة أيام الدولة الصفوية، فقد برزت وظهرت حتى حرمها نادر شاه الأفشاري فزالت هذه البدعة من بين المسلمين. وجاء من بعده السلاطين الألوارية (الزند) ولم يكن لديهم علم بما يدور، فغالى جهلاء العلماء في هذا الأمر. ومع ما كان يبديه حضرة الخاقان صاحب القرآن نوَّر الله مرقده «فتح علي شاه» من حب علماء الدين وتشجيعهم فإنه منع بعض قواعد الرفض.

وجاء محمد شاه طاب ثراه فأمر أمرًا نافذًا بتحريمه.

وفي عهد هذا السلطان حامي الإسلام «ناصر الدين شاه» لا يجرؤ أحد أن يقول مثل هذا القول الواهي، وإذا أطلق أحد لسانه بالتشنيع على الخلفاء فإن رأسه يُقطع.»

قال الخان وقد أعجبته سيرة آل قاجار في هذا الموضوع: «إذا كان الأمر كذلك فهو خير.»

ويسأل الخان فيقول: إن سبب عداوتنا لأهالي إيران هو اتهامنا لهم بالرفض والسب، فما سبب عداء القزلباش لنا؟ فأجاب رضا: إنه كما قيل لكم إن أغلب الإيرانيين رافضة فاتخذتموهم أعداءً لكم فكذلك قيل لأهالي إيران إنكم وأهل ولايتكم لا تحبون أمير المؤمنين أسد الله الغالب علي بن أبي طالب وأولاده الأمجاد.

فقال الخان: نعوذ بالله أن نكره عليًّا، إنا نُقرُّه بأنه رابع الخلفاء وأعلمهم، ولو أخذوا بمشورته وعملوا برأيه لما نشب بينهم خلاف. وإن ذكر الخلافة والخلفاء مشروح بالتفصيل في روضة الصفا.

فانتهز السفير هذه الفرصة ليشرح المذهب الديني في إيران ومذاهب الغلاة التي بها وهي المذاهب التي لا يقرُّها أهل الرأي في الدولة، ولكنهم يغمضون العين عما تقول به لأنهم يستغلون غلو أهلها في التشيع لعلي وآله وبغضهم الشديد لأهل السُّنة فتتخذ الدولة منهم جنودها كلما دعا الأمر لقتال الترك أو التركمان السُّنِّيين، قال:

لقد ولدت في إقليم فارس وشببت فيه، وتنقلت في سواحله وبنادره وبها نحو ثلاثين ألف نفس على مذهب الشافعي، وكذلك يكثر أهل السُّنَّة والجماعة في لارستان وسائر أنحاء فارس، وهم يعيشون في سلم وهدوء تامَّين، وقد عشت بينهم على عقيدتي وما أحببت بحث موضوع المذاهب.

وفي إيران طائفة تسمى الإمامية، وهي على حق فيما تذهب إليه، ويفحم علماؤها علماء أهل السُّنة كلما تناظروا. وهم يقولون إن النبي، وهو في مرض الموت، طلب دواة وقرطاسًا ليكتب وصيته حتى لا تضل الأمة من بعده، فمنعه عمر بن الخطاب منعًا صريحًا. وهذا أمرٌ مشهور. ثم إنهم يقولون إذا كان عمر مخلصًا لرسول الله ﷺ فلماذا تركه ميتًا وجرى إلى سقيفة بني ساعدة وأخذ يحمل الناس على اختياره خليفة؟ وأكثر من هذا فإن الخلافة إذا كانت بالوصية فإن الرسول ﷺ قد أوصى بعلي من بعده في غدير خم، فلماذا لم يمكنوه منها؟ وإذا كانت بإجماع العامة فلماذا عدل أبو بكر عن الإجماع وأوصى بأن يكون عمر خليفة من بعده؟ وإذا كانت الوصية هي الوسيلة للخلافة فلماذا عدل عمر عن الوصية وعن الإجماع وأمر بالشورى في أمر من يولَّى بعده؟ وفي إيران مثل مشهور يقول باستحالة وجود جوين على سقفٍ واحد؛ وهكذا تجد على هذا السقف أهواءٌ كثيرة.

وطائفة الإمامية هذه ترى النجاة في حب الرسول وآله ويقولون بالأئمة الاثني عشر ويسيرون وفق آيات القرآن والحديث وفيهم زهاد وعبَّاد وعلماء وفضلاء كثيرون.

فلما سمع الخان هذا البيان تفكر قليلًا ثم قال: إنهم يعجبون بعلي.

قلت:

وفي إيران طائفة غلوا في الولاء لعلي وفضلوه على الخلفاء الثلاثة ويسمون بالمفضلية.

وطائفةٌ أخرى جعلت عليًّا في مرتبةٍ واحدة مع الرسول ﷺ ولا تفرق بينهما إلا بما بين النبوة والولاية من فرق.

فقال الخان: إن اعتقادهم عجيب.

قلت:

وطائفةٌ أخرى تجعل من علي إلهًا وتسميه موجد الكل.

فغضب خان خوارزم، وقال: نعوذ بالله من هذا الاعتقاد الفاسد، إن هذه الطائفة كافرة، فلماذا لا يقضي ملك الإسلام بقتلها.

قلت:

إنهم لا يجهرون بعقيدتهم وهم يوافقون المسلمين في الظاهر. ثم إن لهم أتباعًا في سائر البلاد. وهم في إيران كثيرون فهم أكثر من مائة ألف أسرة وغالبهم يشتغل في الديوان وعند السلطان وبعضهم فرسان، ومنهم عشرون أو ثلاثون ألفًا موظفون في الدولة، وآخرون يعملون في الجيش كمشاة. فكلما أشار السلطان ذو الجاه بأن تحارب هذه الطائفة أهل الروم (الترك) أو أهل بخارا أو التركمان، فإنهم يقدمون بشوق ما بعده شوق، وعداوة لا توصف، على حرب أهل السُّنة، لأنهم يرون في قتلهم ثوابًا عظيمًا ويستحلُّون دماءهم، وذلك من غير أن ينقدهم السلطان أجرًا أو يُجري عليهم شيئًا.

فثارت من ذلك أوهام الخان واضطرب خاطره فوضع يده على صدره في غير وعي وأخذ يكرر: التوبة التوبة والحفيظ الحفيظ، وقال:

لماذا لا يأمر سلطان إيران بإهلاك هؤلاء القوم وإبادتهم؟

قلت: إن قتل مائة ألف من رعاياه وخدمه ليس أمرًا يسيرًا. وهو يبعث في البلاد فتنةً عظيمة. ثم قلت:

وفي إيران أناسٌ على كل الملل، من النصارى واليهود والمجوس والهنود، ولهم في كل مدينة شوارعهم وبيوتهم ومعابدهم وكنائسهم، وهم يعملون بتعاليم أديانهم ويدفعون الجزية. ولهذا إذا سمعتم أن في إيران جماعة من الرافضة فاعلموا أن أهل إيران جميعًا ليسوا من هذه الفرقة، ففي إيران كثير من كل الملل والنحل، بيت.

ليس في الطوق قتل الناس ولا في المكنة القضاء على العالم.

ثم أخذ الخان يسأل السفير عن مذهب الخوارج، واستطرد السفير فحدَّثه عن الخلفاء الإسماعيلية في مصر والمغرب ومحاربتهم للعباسيين ثم حدثه عن ملاحدة قوهستان وعن البابية والقضاء عليهم.

وقد انتهى هذا الحديث بإعجاب الخان بالسفير ووَدَّ لو استطاع أن يبقيه في بلاطه لتفيد منه البلاد في أمور الدين والدنيا. ثم أخذ يسأله عن طرق خوارزم وعن الأولياء الذين زار قبورهم، وكان رضا يجيبه ويقرأ عليه بعض أشعار للشيخ نجم الدين كبرى الذي زار قبره. فقال الخان إنه لم يأتِ إلى خيوه سفير كهذا الرجل … ثم شكره لأنه أزال ما علق بنفسه من سوء الظن بالمذهب الذي يتبعه الإيرانيون، وسأله أن يتحدث في بلاده بما يرفع الشبهة في أهل خوارزم «قل لهم إنا مسلمون نسير على جادة السنة والجماعة، وإن الغلو الذي هو من جملة البدع التي لا نفع فيها محرم في ولايتنا، وإنا لا نعاقب أو نقتل النفس بغير إجازة الشرع وفتوى القاضي، وإنا مخلصون لأمير المؤمنين علي كرم الله وجهه ولأولاده.»

وانتقل الحديث بين الخان والسفير عن أَسْر الإيرانيين فتنصل الخان من تبعته … ثم طلب السفير أن يعيد الخان هؤلاء الأسرى إلى إيران كهدية منه إلى السلطان. فإن الاصطبلات السلطانية مملوءة بأحسن الخيول النكِّية، وكذلك حوت خزائنه كل ما يُشتهى، فإهداء رعاياه الأسرى خير ما يهدى إليه. وحين سأل الخان عن طريقة استرداد هؤلاء الأسرى ممن اشتروهم من الفلاحين (البخارا) أجابه السفير بأن يشتريهم بنقد من عنده وألا ينظر إلى نفع أو ضرر فإن السلطان قادر إذا أزم الخان أمر أن يعينه بعشرة آلاف أو عشرين أو ثلاثين ألفًا من جنده، وأنه قادر على أن يخضع مدينة مرو وينزل له عنها «وكذلك طلبتم أن ينسحب النواب حسام السلطنة عن سرخس ففعل، وما هرع إليكم أهل سرخس إلا لخشيتهم جنود إيران.»

فاقتنع الخان بما قال السفير ووعد بأن يزداد صلةً بآل قاجار؛ فقد جاملوه في سرخس. وأجاب السفير إلى طلبه.

وقد ذكر رضا قولي خان في كتابه ما لقيه في الطريق، فوصف المزارات التي زارها وذكر أشعار أصحابها إذا كانوا شعراء فمن ذلك وصفه لقبر الشيخ نجم الدين كبرى، ولقبر فخر الدين أبي عبد الله القرشي التميمي البكري، وقد ذكر بعض رباعيات لهما. وذكر كيفية تولية الخان عرش بلاده، فإنه حين يموت الخان يحضر القضاة والعلماء والأمراء والوزراء للتعزية ثم يختارون ابنه الأرشد ليَلِيَ العرش، فيظهر هذا الاجتناب والاستغناء فيلحُّون عليه حتى يقبل ما داموا مجمعين على اختياره وخاضعين لأمره حتى لو كان بالقتل. ثم يأتون ببساطٍ أبيض ويضعونه في وسطه ثم يرفعونه وقد أمسكوا بأطرافه

ويلقون الخان الجديد على العرش بقوة، فيقع على وجهه أو تسقط عمامته. وحينئذٍ يقطع كل منهم بسكين معه قطعة من هذا البساط ويأخذها معه.

ويتحدث عن الجيش وطريقة جمعه وصلة الخان بملازميه، ويقول إن الرقيق من الإيرانيين في خوارزم أكثر من أهلها، وقد رأى عند أحد الأزبكيين خمسين رقيقًا من الإيرانيين. قال ولو وجد هؤلاء تأييدًا من حكومة إيران لثاروا ضد سادتهم.

ويصف ما لقيه من مصاعب في الطريق:

«وكنا نسمع في مسيرنا بثورة يموت[١٩] وقيامهم بثورة على حاكم استراباد، وشاع وتواتر أنهم ينتظروننا ليمنعونا من السفر ويأسرونا؛ ولذا رأيت من الحزم ألا أبعث أمامنا رسولًا إلى بكلر بكي، فإن التركمان سيعلمون من ذلك يوم مجيئنا فيسرعون إلينا. وبعد أن اقتربنا من نهر إترك، حيث يسكن غالب التراكمة، وهم يعيشون على قطع الطريق والغارات، تناولنا العشاء ورأينا أنه لا يجدر بنا أن ننام. فلما انقضى من الليل ساعتان أو ثلاث عزمت على عبر نهر إترك مع رفاقي ومن صاحبوني في السفر، وذلك بغية الوصول إلى جرجان واستراباد. فلم نكد نسير في الطريق قليلًا حتى ظهرت آثار سنابك الخيل كثيرة، فدلَّت على أنهم جاءوا من حولنا ومضوا. فبدا لكلٍّ منا ظن فقال ما أراد. وخطر لي من القرائن الخارجية والدلائل العقلية والسمعية المتواترة أن تراكمة إترك الثائرين قد خال لهم أن يأسروني، فوجب أن نسير في طريق غير مألوف من حول منازل هذه الطائفة. فلما بلغنا نهر إترك كانت ضوضاء أهل القافلة من بخارى وخيوقي (نسبة إلى خيوق أو خيوه) وكابلي وهدير الجمال وصهيل الخيل وغلغلة الحضور، كل هذا كان له في الجبل والنهر صدًى أي صدًى. وعلى أي حال فقد سرنا في الطريق الأيسر وكانت أرضه ملحةً ولينا من هذا المكان المخوف ولو أن كل هذه المسالك خطرةٌ مفزعة، متوكلين على الله، وقصدنا جرجان واستراباد.»

وكان قد عرف زعيم يموت، آتاباي قراخان، وتعرف عنده بالأمراء والقاضي فرأى أن ينزل عند واحد منهم، وكان يجهل ما يجري في استراباد. وفي هذه الأثناء قابله رجل فأنبأه بأن بكلر بكي قد قبض على قراخان وأن أمامهم ألفين من الثوار يسيرون لتخريب جسر نهر جرجان، «فبُهت رسول الخان ومن معي وتحيروا جميعًا. فقال أحدهم إن الأولى أن نسير في الطريق الأيسر لأنه غير مطروق فأمامنا فرسان سيلاقوننا، وإن دردي

[١٩] اسم قبيلة.

قولي خان قد ألقى خيامه هناك، وإنه سيسعد بورودنا مخيمه، وإذا ألجأتنا الضرورة فإنه يصحبنا وفرسانه إلى استراباد.

ولاحت لنا من بعيد خيام وسرادقات فاتجهنا نحوها وحثثنا السير إليها، عبثًا، لقد ظننا السراب ماءً والقطران كافورًا عبقًا، فبعثنا من لدنَّا رسولًا يستطلع الخبر فعاد يخبرنا بأن الخيام ليست لدردي قولي خان ولكنها خيام يلقاي. وكان العرف عند التراكمة أن من يفد عليهم من عدوهم فهو آمن ولم يكن بد من التقدم نحوهم، بين اليأس والأمل، وترجلنا. فأحضروا لنا خبزًا وأكرمونا. وكان من بينهم كثير من الأسرى، من أهل أردو (إيرانيين) … وآثرنا الرحيل على المكث، ولما ابتعدنا مرحلتَين أو ثلاثًا وجدنا أنهم سرقوا بندقية محمد شريف باي في الفترة القصيرة التي توقفنا فيها عندهم، وأنهم أنبئوا الأعداء بأمرنا.»

وسار رضا قولي خان فرأى هذه القبيلة من ورائه تسير، تبغي سرقته وتدَّعي حراسته. وفجأة قام عليهم التركمان الأعداء وأرادوا أن يأسروه فقاتلهم ثم جمع أمره ورجاله واستعدوا للقتال من جديد، حتى إذا جن الليل تدبر موقفه فرأى القوم لم يناموا ليلتَين وأن الطعام نفد وليس في جرارهم ماء، وأبصر فوجد أهل القافلة يتطلعون إليه وقد ترقرق الدمع في أعينهم وأنه هو سبب هذا البلاء كله فأخذ يفكر في أن يسلم نفسه أسيرًا، ويكفي الله المؤمنين القتال. ولكنه كان قلقًا، فإن الحكومة الإيرانية ستبحث عن سفيرها وتنقذه من الأسر كي تدفع الإهانة التي لحقتها بالعدوان عليه. ولكنه يخشى أهل السوء من الحكام، فمنهم من لم يكن راضيًا بسفارته هذه؛ وإذن فقد تعدل الحكومة عن البحث عنه وتتركه يلقى ذل الأسر وهوان الرق بحجة أنه لم يكن موفقًا في سفارته بل إنه زاد الأمور تعقيدًا. أخذ يفكر في هذا كله وهو متعب مضنًى، وقد جلس بين الجمال يتفكر ويتدبر ويترقب. وإذا بالقاضي الذي لقيه عند قراخان يحضر إليه ويعرض المساعدة، ويتصل أمره بزعماء القبائل ويُنقَذ ومن معه ويبلغ استراباد.

وقد انتهى أمر خان خوارزم بالقتل وعاد من سلم من رجاله إلى خوارزم، أما رأس الخان فقد حمل إلى طهران. ويختم رضا قولي خان رسالته فيقول ناظمًا:

شاع النواح والأنين في خوارزم كلها.

وترددت الآهات والبكاء في كركانج.

إن تركستان تغط بالحسرات كأنها جيحون،
كلها، من بخارى حتى فرخار.
أناتهم «باردة» كرياح آذر (نوفمبر–ديسمبر)،
وعيونهم «مشبعة بالدمع» كسحاب آزار (مارس).
إنهم كالبوم في الخراب الشوم،
قد أضناهم فرط الألم.
وقد تذلل الصعب من هذا الأمر،
من تخت كسرى وتدبير الدستور.[٢٠]

القائمقام

وهو الشاعر الذي تحدثنا عنه في آخر فصل الشعر، والذي امتاز برسائله التي كتبها أثناء وزارته لفتح علي شاه، ومنها رسالته المشهورة التي بعث بها هذا السلطان إلى قيصر روسيا معتذرًا عن قتل الإيرانيين البعثة السياسية الروسية في إيران، وقد بعث بهذه الرسالة مع ولي عهده عباس ميرزا نائب السلطنة. قال فيها:

> وقد بينَّا في كتابٍ صادق، مرقوم ومعلوم، مفاجأة هذا الحادث، وأن أمناء الدولة لم يعرفوا من أمره شيئًا. وثانيًا فإنه لما بين هاتين الدولتَين البالغتَين السماء علوًّا، من الوحدة التامة والوفاق فقد أخذنا على عاتقنا أن نثأر لهذه البعثة فأوقعنا الجزاء على كل من لحقته أدنى شبهة من أهل هذا البلد في المشاركة في هذا الجرم القبيح والإثم الشنيع، بالزجر والحد والإخراج من البلد. وأخذنا محافظ المدينة وعمدتها بأنهما علما بالحادث متأخرَين، ولأنهما لم يحكما الأمر في المدينة قبل وقوعه، فعاقبناهما بالعزل والتعزير. وأكثر من هذا فإنا عاقبنا ميرزا مسبح، مع ما بلغ في دين الإسلام من مرتبة «المجتهد»، وهو قدوة الخاصة والعامة، وذلك لأن أهل المدينة كانوا ملتفِّين حوله في المجلس وقت اغتيال البعثة. ولقد عملنا بما بين الدولتَين من اتحاد فلم نعفُ أو نغمض العين ولم نقبل أي شفاعة أو وساطة من أجله. وإذ رأينا لزامًا

[٢٠] بمعنى الوزير.

علينا أن ننبئ الأخ الطيب السيرة فقد حررنا هذا الكتاب معبرًا عما نُكنُّه من الصداقة، وتركنا التفصيل لولدنا المؤيد الموفق نائب السلطنة عباس ميرزا. آملين من أعتاب الله أن يسدد وداد هاتين الدولتَين الأبديتَي البناء، نحو الترقي والازدهار، وأن تتصل روابط الصداقة والإخاء بين الحضرتَين وأن يتأكد بعث الرسل وتبادل الرسائل ويتضاعفا والعاقبة بالعافية.

وأكتفي بهذا القدر عن الكتابة وأنتقل إلى القصص.

(٢) القصص

وليس القصص جديدًا في الأدب الفارسي، فمنذ زمنٍ بعيد والإيرانيون يعنون بالعاشر من محرم ويذكرون فيه قصة الحسين ويبكون، ومنذ زمنٍ بعيد أيضًا والفرس يعنون بالتاريخ القصصي ويأخذون في هذا من كتبٍ سابقة على الإسلام وهي كتب «خداوند نامه» أي سير الملوك، ونظم الشعراء قصصًا مأخوذًا عن اللغة اليونانية، مباشرةً أو بالواسطة، كقصة سلامان وأبسال التي ذكرت في الجزء السابق من قصة الأدب، كما نظموا قصصًا دينيًّا كيوسف وزليخة، هذا عدا الحكايات التي قصد بها ضرب المثل في الأخلاق.

ولكن القصص الإيراني في القرن التاسع عشر أخذ طابعًا جديدًا، فإن الأدبيات الفرنسية ومعظمها قصصي، قد نقل إلى اللغة الإيرانية، فقرأ الأدباء قصصًا لموليير وفولتير وغيرهما، وأراد البعض أن يأخذ موضوعًا اجتماعيًّا ويضع عنه قصة على المنوال الذي رآه عند أدباء أوروبا. ومن هذا القبيل ما نشر باللغة الإيرانية من قصص، وقد ظهرت هذه القصص أولًا في أذربيجان، باللهجة الأذرية، ثم نُقلت إلى الإيرانية ونُشرت في طهران سنة ١٨٧٤م، في مجلد يحوي سبعًا منها.

ولست في حاجة إلى تلخيص كل هذه القصص. وحسبي أن أذكر فكرةً عن واحدةٍ منها لنرى طريقة التفكير والهدف الذي يرمي إليه الكاتب، وقد اخترت قصة الملا إبراهيم خليل الكيماوي.

وقد قصد مؤلف القصة، ميرزا فتح علي در بندي، إلى محاربة فكرة استخراج الذهب والفضة من النحاس، وكانت شائعة في إيران في ذلك الوقت، شيوعها في مصر

وبلاد الشرق عامة. وكانت هذه الصناعة قائمة على الدجل والاستخفاف بعقول الناس وابتزاز أموالهم. فأخذ المؤلف الفكرة وجعل روايته في أربعة فصول:

قصة الكيماوي

١

يجري المنظر الأول في بيت الحاج كريم الصائغ، وقد دعا إلى بيته جماعةً من أصدقائه ليتعارفوا إلى الشيخ صالح. وكان الحاضرون من الطبقة الوسطى في إيران، فمنهم من كان أبوه من رجال الدين «مُلَّا» وأخذ عن أبيه وقار المظهر، ومنهم طبيب يعتمد على ضِياع زوجه، ومنهم رجل من المُلَّاك. فلما اجتمعوا دخل عليهم شاعرٌ لم يكن رب الدار دعاه، هو الشاعر نوري، ولكنهم رحبوا به فدخل وجلس بينهم.

وأخذوا يتحدثون عن الملا إبراهيم الخليل وكيف يجعل النحاس فضةً ويبدل فقر الناس غنًى، ويضاعف لهم الثراء مرات. فأخذ كلٌّ منهم يتفكر في كيفية الحصول على أكبر قدرٍ ممكن من النحاس، ليُصيِّره الكيماوي بإكسيره فضةً برَّاقة.

وقال ابن الملا، الوقور، إنه يعرف رجلًا يقرضهم من المال ما يشتهون ويتقاضى فائدة قدرها ١٢ في المائة واسمه الحاج رحيم، فاطمأن الجمع وأخذوا يتزايدون في القرض الذي يطلبون.

وفي هذه الأثناء يبلغ ضجر الشاعر أقصاه، فينبري فجأة إلى قراءة قصيدة كتبها في غزوة حدثت منذ ستين عامًا. ويغضب الحاضرون، ويطلب المضيف من الشاعر أن يطوي الشعر فليس هذا أوانه، ويدافع الشاعر بشاعريته عن القصيدة، فيحدثه المضيف عن الكيمياء والإكسير والثراء فينكر الشاعر هذا القول ويرفع الصوت قائلًا إن مهنة كل رجل هي إكسيره، وهي الوسيلة لعيشه. وأخذ يبين عيوب الحاج إبراهيم الخليل ويكشف عن خداعه. وعاب على الشيخ صالح قسمه بأنه رأى الكيماوي بعينَيه وهو يُصيِّر النحاس ذهبًا.

ويهزأ الحاضرون بقول الشاعر ويسأله كلٌّ منهم عن عجز الإكسير الذي له عن أن يهيئ له الحياة الهادئة.

أما الصائغ فيسأل الشاعر كيف ينكر وجود الإكسير الساحر، ويأخذ عليه قوله إن مهنة كل رجل هي إكسيره. قائلًا إني صائغ وأعجز عن كسب ما يفي بنفقات بيتي اليومية فأين إكسيري؟

ويجيب الشاعر بأن الصائغ لم يتحرَّ الأمانة في صناعته وأنه كان يبدل الذهب الذي يُعهَد إليه به بالنحاس والقصدير، فكشف الناس زيفه وولَّوا عنه، فكسد سوقه، ولو كان أمينًا لأثرى من صناعته.

فيسأله الطبيب عن التضييق في رزقه؟

فيقول الشاعر: إنك تركت مهنتك وامتهنت ما ليس لك به علم. لقد كان أبوك حلاقًا بارعًا فجمع من صناعته ثروة، ولقد رباك ونشَّأك لتخلفه في مهنته ولكنك آثرت اتباع طريقة حلاقي تفليس، فاشتغلت بالطب ولا دراية لك به، فقتلت من الأنفس ما قتلت فانصرف الناس عنك. وها أنت نسيت حرفتك الأولى ولم تفلح في الحرفة الثانية.

وهنا يسرع الرجل الوقور ابن الملا ويقول لو صحَّ قولك لكنت أنا «قارون»، وها أنت تراني لا أملك شروى نقير.

فيقول الشاعر: إن لك من صحتك وبنيانك ما يؤهلك لأن تكون مكاريًّا، ولكنك رأيت أباك «ملا» فاخترت أن تكون «ملا» مثله. ولقد كان أبوك مجدًّا في التحصيل قادرًا على الإفادة من القراءة فكان من حقه أن يكون «ملا». أما أنت فتجهل كتابة اسمك فكيف تتعلَّم ثم تُعلِّم. لقد حسبت كفاءة العلم كهذا الثوب من الفراء الذي ورثته عن أبيك، فلم تلقَ من الناس تقديرًا، ولو عملت على كسب قُوتك مما وهبك الله من بسطة في الجسم وقوة وعملت مكاريًّا لكسبت في حياتك ما يكفيك ويُغنيك.

فانبرى صاحب الأملاك يسأله عما حال دون ثرائه.

فقال الشاعر: كان عليك أن تنمي ثروتك بمراعاة زرعك وحصادك، ولكنك قضيت وقتك في سخف الحديث، وإنك لتقدم على أمر فلا تتمه وتنصرف إلى سواه، تغتاب الناس وتثقل على الحكام بما تبذل من وساطة لحماية أهل السوء وإيذاء الأبرياء. وقد آل أمرك، لسوء سيرتك، إلى الحبس ثلاث سنوات، فبذلت من أموالك لتفكَّ قيدك، أتريد أن تنفق من رأس مالك ثلاث سنوات وأن تزداد ثروتك وينمو دخلك! وها أنت تبحث عن الثراء عن طريق الاستدانة وتبديل النحاس. مثلك كمثل مشهدي الجبار؛ التاجر الذي دفعه حرصه على جمع المال، إلى أن يقرض الناس بالربا الفاحش ليصبح من ذوي الثراء، هيهات له اليوم أن يسترد ما قدم للناس.

وهنا يصيح الصائغ ويسأل الحاج نوري الشاعر، بأنه وقد بين عيوب الحاضرين جميعًا وانصراف كلٍّ منهم عن الطريق السوي للعيش الهادئ الناعم، أن يبين لهم سر فقره وأنه إذا حصل على العشاء لا يجد ما يفطر به. فأين الإكسير والشاعرية في برجها لم تضل؟

فيقول الشاعر: إن شاعريتي هي إكسيري في الحياة. ولكنها كهذا الإكسير الذي تتحدثون عنه يلزمها المعدن الذي تتجلى عليه. والمعدن عندي هم الرجال الذين يستمعون إلى الشعر ويقدرونه ويكافئون الشاعر على إبداعه، فإذا كان الناس من أمثالكم فهل تريد لهذه الشاعرية أن تسد حاجتي وتسعدني كما سعد الشعراء من قبلُ؟

وصاح الجميع بالشاعر وطردوه فخرج وهو يطوي القصيدة، ويقول: إن قول الحق مر.

واتفق الحاضرون على تهيئة النقد النحاسي واقتراضه من الحاج رحيم والذهاب إلى الملا إبراهيم الخليل.

٢

وينتقل المنظر الثاني إلى تلٍّ تبدو فيه الطبيعة وقد بلغت غاية الجمال، وهناك خيمتان، وعلى بُعدٍ قليلٍ منهما كوخ من الخشب يُرى في داخله موقدٌ كبير، وبجانبه كور وسبائك نحاس متكتِّلة. وأمام الخيمتين خيمةٌ ثالثةٌ صغيرة. أما الخيم فواحدة لسكن الملا خليل إبراهيم، والثانية لمساعده الملا حميد، والثالثة للخادم الدرويش عباس، وقد امتلأت بالأدوات والعدد.

وكان الكيماوي يعلم بمجيء الجماعة في هذا اليوم فاتفق مع مساعده على أن يقابلهم وأن يخبرهم أن الفضة قد بيعت، وأن الدفعة التالية قد وعد بها جماعة أخرى، وأنه لا يقبل منهم نحاسًا قبل ثلاثين يومًا. فإذا طلبوا مقابلة الكيماوي فعلى المساعد أن يخبرهم أنه معتكف ثلاثة أيام يصلي فيها ويدعو ربه ولا يقابل أحدًا.

ويحضر الجماعة في المساء فيخبرهم المساعد بما اتفق عليه مع الكيماوي، ولكنهم ينتظرون.

وفي هذه اللحظة يخرج الدرويش عباس من خيمته، وهو شابٌّ في الثلاثين من عمره أصفر الوجه، يتدلى شعره على كتفَيه، وقد أطلق لحيته وحلق شاربه، ولبس فوق رأسه طرطور الدراويش، وظهره مغطًّى بجلد نمر، وقد أمسك بإحدى يديه بوقًا وتحت إبطه ديكٌ أحمر الريش، وكان يصيح بصوتٍ عالٍ:

يا هو يا حق!

ثم سار بجوار الخيام وعلى مسافةٍ قصيرة منها دق وتدًا ثم نفخ في البوق ثلاث مرات فكان للصوت صدًى بعيد تردد في الوادي الفسيح. ثم شد الديك إلى الوتد، وتلا

بصوتٍ عالٍ ثلاثة أبيات من شعر سعدي. ثم نفخ في بوقه ثلاث مراتٍ أخرى وخلع جلد النمر وطرحه على الأرض على عشر خطوات من الديك ثم جلس وأخذ يصيح في صوتٍ رهيب: يا حق يا هو. ثم جلس على ركبتَيه فوق الجلد.

ورأى الجماعة هذا المنظر وسمعوا الدرويش فوقفوا مشدوهين. فلما خيَّم السكون على المكان أخذوا يلحُّون في الأسئلة على المساعد. وسألوه عن الدرويش والديك فقصَّ عليهم أمرهما وهو يضحك من جهلهم. إن هذا الحشيش الذي ترونه هو عنصرٌ أساسي في الإكسير وهو لا يوجد في غير هذه التلال. ولا يعرفه أحد غير الملا إبراهيم الخليل، وهو ينمو أثناء صياح الديك، فواجب هذا الدرويش هو أن يأخذ الديك كل ليلة ثم يتلو المراسم ويربطه ثم يراقبه طول الليل ليبعد عنه الثعلب وابن آوى. فيتعجب الجماعة ويصيحون في نفَسٍ واحد الله أكبر والحمد لله.

٣

والمنظر الثالث في خيمة الملا إبراهيم الخليل، وهو يجلس إلى القبلة وفي يده مسبحة بها ألف حبة، وهو يتمتم بالصلاة وأمامه مساعده وقد وضع يديه على صدره.

ويتحدث إليهم الكيماوي ويعتذر إليهم بما سبقه مساعده إليه، ويقول إن الإقبال على الفضة شديد وإن الناتج يُباع مقدمًا، وإنه لم يخبر الملا حميد مساعده بصفقة عقدها مع اليهود لأنه يبغضهم، ولكنه قد وعدهم ووعْد الحر دَينٌ عليه. وهنا يحاول الملا حميد أن يقاطعه مظهرًا التحامل على اليهود، فيُسْكته الكيماوي الذي يبدأ في شرح كيفية استخراج الإكسير مؤكدًا لهم أنها مسألةٌ علمية بحتة وليست إلهامًا يُلهَم أو وحيًا يوحى، وأنه بشر، بشر مثلهم، لا يبغي غير صحبة الأتقياء ويطمح إلى تأدية صالح الأعمال، فيرضي ربه أولًا ويتعمق في علم الكيمياء ثانيًا.

ويتوسط الملا حميد، المساعد، لدى أستاذه بحجة أنهم مسلمون وأنه وعد اليهود ولا يستوي المسلم واليهودي، ويأبى عليه سيده هذا التعصب، ويؤكد أنه لا يعدل عن كلمته ولو أخذ مليونَين مقابل الخُلف … ولكنه في نهاية الأمر يرى أمرًا وسطًا، ثم ينظر إلى الجماعة ويبدي عدم المبالاة بنقدهم ويقول أعطوه للملا حميد وعدوه له وعودوا بعد ثلاثين يومًا ويستأذنهم كي يصلي صلاة الظهر.

وينصرف الجماعة بعد أن هدأت نفوسهم بالحل السعيد.

٤

وتنقضي الأيام الثلاثون ويرى الملا إبراهيم الجماعة قادمة من بعيد في الصباح الباكر فيسرع إلى ارتداء ثوبٍ أبيض ثم يشمر أكمامه ... ويخرج من مخيمه وينادي الملا حميد.

ويعد هذا الموقد وتشتعل النار وبجانبها أدوات المعمل والبوتقة فوق النار تفور، والملا إبراهيم منهمك في العمل بكل وعيه.

وأقبل الجماعة فحيوا بتحية الإسلام، فتجهم وجه الملا إبراهيم وصاح: لماذا لماذا؟ ماذا جاء بكم اليوم، يا للمصيبة، أي بلاء يُصَبُّ فوق رأسي انصبابًا، أجئتم لتفسدوا عملي، أجئتم لتضيعوا سدًى جهدي من أجلكم، وا مصيبتاه! وا مصيبتاه!

ويتساءل الجماعة في دهشة: ماذا حدث؟ فيخبرهم الكيماوي بأنهم جاءوا في اللحظة التي يتفاعل فيها الجوهر فيخرج الإكسير، والشرط ألَّا يقرب أحدٌ البوتقة قدر فرسخ، وإلا تحوَّل الإكسير إلى غازٍ متصاعد لا خير فيه ولا جدوى.

وفي حسرة وخيبة أملٍ وسوء طالع يقول الجماعة إنهم أتوا في الموعد المضروب.

فيقول الملا إبراهيم إني قلت بعد ثلاثين يومًا فالموعد غدًا وليس اليوم، ثلاثين يومًا كاملة. ويتساءلون. هل من مخرج من هذا المأزق؟ فيجيب بأن عليهم ألا يغادروا المكان وأن يصلحوا ما دبرته الصدفة السيئة، وذلك بأن ينتظروا الفترة التي يعدُّ فيها الإكسير في البوتقة، على ألا يتخيلوا القرد أو صورةً له أو شبيهًا به، وإلا فإن الإكسير الذي بذل شهرًا كاملًا في إعداده يصبح في لمح البصر هباءً منثورًا. فأجاب الجماعة بأن الأمر يسير التحقيق. ولكن الطبيب لا يقدر أن يبعد صورة القرد عن مخيلته فيصرح للكيماوي بما يرى فينهره هذا ثم يأمر مساعده بأن يشتد في نفخ الكور، وتتراءى صورة القرد أمام الجماعة فيصيحون بما صاح به زميلهم ... وبينما هم في حيرة وذهول من صورة القرد التي تقفز أمام أعينهم من شدة ما فكروا في إبعادها عن خواطرهم إذا بالملا إبراهيم يلقي بعض المواد في البوتقة فتنفجر ويخرج الإكسير فيدوي صوته دويًّا شديدًا، ويرتمي المساعد إلى الوراء فزعًا، أما الملا إبراهيم فيلقي بنفسه على الأرض ويضرب ركبتَيه، ويلتفت إلى الجماعة ويدعو الله أن يخرب بيوتهم ثم ينهال عليهم شتمًا وسبًّا، وأخذت الجماعة تهدئ من ثورته، وأخيرًا يأمرهم بالانصراف إلى القرية القريبة وبأن يحضروا في اليوم الواحد والثلاثين بعد اليوم وبأنه سيعطيهم فضةً بدل ما تبقى من نحاسهم، وسيعطيهم مقابل الفوائد عن نقدهم المحجوز؛ فإن قليلًا من الفضة لا يضيره شيئًا وهو يفيد الجماعة فائدةً جمة. وانصرف إلى مخيمة مطأطئ الرأس يقول لنفسه: نعم اذهبوا وانتظروا دعوتي ولعل الله أن يهيئ في هذه الفترة الوسيلة للخلاص منكم!

خاتمة

وكما كان في أول القرن التاسع عشر خير إيران فاتحدت ولاياتها وأتيح لها ملوكٌ أقوياء واطمأنت نفوس الإيرانيين إلى الدولة الجديدة وأخذوا يعملون على إسعاد البلاد ويُسيِّرونها نحو المجد والخير فإن نهاية هذا القرن كانت وبالًا على إيران؛ إذ فقد القاجاريون ما كان لهم من قوة وقدرة على الحكم فعملوا على صيانة مراكزهم أكثر مما عملوا على صيانة البلاد نفسها من المستعمرين، وتطلع الناس إلى من يخلصهم من الشر الذي يهددهم شر تهديد. وفي الوقت الذي كانوا ينادون فيه بالحرية وبالمشاركة في الحكم؛ مما أدى إلى منحهم الدستور في أوائل القرن العشرين، كانوا يحسُّون بالحاجة إلى رجلٍ من طرازٍ آخر يحول دون الاستعمار ويدفع الغزاة عن إيران ويُعيد إلى البلاد هيبتها ووحدتها. وقد فاض أدب هذه الفترة بهذه المعاني كلها فترى الشيباني يسخط على القاجاريين[١] وينقم عليهم سياستهم ويتمنى زوال دولتهم، وأحمد روحي وميرزا أغا خان الكرماني يطالبان بالإصلاح في شدة وعنف وقد قُتلا عام ١٨٩٦م، وقد قال الأخير قبيل قتله يستعيذ بالله أن تسقط إيران في يد الغزاة، فهو لا يريد أن يرى اليوم الأسود الذي تقع فيه هذه العروس في يد الشبان الروس أو الإنجليز. وكانت هذه الأفكار مقدمة لأدب القرن العشرين.

---

[١] اختلف الكتَّاب في معنى كلمة قاجار وبالتالي في رسمها وقد آثرنا الرأي القائل باشتقاقها من المصدر التركي قاجمق ومعناه العدو.


هنداوي